الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة منتوري – قسنطينة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

بناء الشخصية في مسرحيتي " المخفر" و " ياقوت والخفاش" لأحمد بودشيشة

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

إعداد الطالبة:
- عماري نور الهدى

إشراف الدكتورة :
جميلة قيسمون

شعبة: الأدب العربي
تخصص الأدب العربي الحديث والمعاصر

مــاي 2011


مقدمة

مـــقدمة

إن اختيار موضوع معين للبحث أمر عسير يحتاج إلى صبر وعزيمة وإرادة، فعلى الباحث أن يختار موضوعا جديداً أو يحمل بعض الحجج بحيث يستفيد منه الآخرون، ولهذا السبب ارتأيت أن أختار موضوعا يتصل بالمسرح الجزائري، فرغم قلة المراجع والمصادر إلا أنني حاولت أن أقدم بحثاً أتمنى أن يكون في المستوى المطلوب، ونظرا لكون أحمد بودشيشة هو الكاتب الوحيد العنيد الذي يصمم على الكتابة في هذا اللون الأدبي الذي لا يزال غريبا في الجزائر .اتجهت إلى دراسة مسرحيتين له هما: "المخفر" و " ياقوت والخفاش" مركزة على شخصيات المسرحيتين لهذا كان عنوان رسالتي: " بناء الشخصية في مسرحيتي المخفر وياقوت والخفاش لأحمد بودشيشة".

إن هذا الموضوع في اعتقادي ذو أهمية كبيرة لأنه يتناول فن دخيل على العالم العربي عموماً والجزائر خصوصاً يطلق عليه المسرح، إذ أجمع الباحثون على أن نواة التمثيل كانت عند اليونانيين الذين كانوا يقيمون حفلتين دينيتين سنويا، أولاهما خلال موسم القطاف والجني وعصر الخمور، وثانيهما بُعيد الجفاف، وقد ازدهر هذا الفن في عهد الملك بركليس في منتصف القرن الخامس عشر، ثم انتقل إلى العرب بداية من لبنان وسوريا بفضل مارون النقاش، وقد ساعده على ذلك ثقافته الواسعة ومعرفته للغات عدة:

أما في الجزائر فظهوره كان متأخراً لأن الشعب الجزائري كان يحارب ويقاوم هذا الدخيل الغريب الاستعمار الفرنسي، ومن هنا نتساءل كيف استقبل الجمهور هذا الفن؟ وما مدى تجاوبه معه وتأثره به؟

ولعل ما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع هو مجموعة من الدوافع الذاتية والموضوعية:

- أولها: عدم وجود دراسات تتناول المسرح الجزائري، وإن وجدت فهي قليلة لأن هذا الفن مازال يخطو خطواته الأولى في الجزائر.
- ثانيهما: إنصاف الكاتب ووضعه في صف الكتاب العنيدين، إذ رغم قلة المهتمين بهذا الفن في الجزائر إلا أنه لم ييأس من الكتابة فيه.

- ثالثهما: التأكيد على حقيقة هي أن الشخصية من أهم عناصر المسرحية، فالعمل الأدبي يقاس بمدى متانة الشخصية وقوتها في التأثير، فالتعاطف المتبادل بين الكاتب والشخصية التي خلقها يكون عظيما إلى حد أن الكاتب يصبح هو نفسه تلك الشخصية، ويستطيع بذلك أن يراقبها من داخلها، هذه المراقبة التي يجب أن تكون عفوية عادية.

لقد استعنت في بحثي ببعض الدراسات النظرية منها **تطور النثر الجزائري الحديث لعبد الله** ركيبي، وكذلك **النص المسرحي في الأدب الجزائري لعز الدين** جلاوجي ولمعالجة هذا الموضوع أيقنت أنه من الأفضل استعمال المنهج التحليلي البنيوي إيمانا مني بأن المنهج على تخصصه يظل آلية شاملة تستوعب النفسي والاجتماعي والتاريخي والفني، ثم إن المنهج البنيوي البحت يتحفنا بنتائج علمية موضوعية بعيدة عن الانطباعية والتأثر، كما أن هذا المنهج لا يعترف بالأشياء في انفراديتها بل بالعلاقة بين الشخصيات، حيث ينظر إلى الشخصية الفنية باعتبارها بنية صغيرة ضمن بنية أكبر، وبذلك يصبح كل شخص يُعرف من خلال علاقته ببقية الأشخاص في الأثر الأدبي.

ولتحقيق الهدف المتوخى في هذا البحث رأيت أن أقسمه إلى فصلين تسبقهما مقدمة وتليهما خاتمة على النحو الآتي:

➢ *الفصل الأول:* يحتوي على مبحثين قمت فيهما بـــ
  - المبحث الأول: تعرضت لتعريف فن المسرحية، ونشأتها، وهيكلها، وأشكالها.
  - المبحث الثاني: تعرضت للمسرح في الجزائر ومشاكله وعوامل ظهوره، والموضوعات التي عالجها.

➢ *أما الفصل الثاني:* يتكون من ثلاثة مباحث قمت فيهما بـــ
- المبحث الأول: تحدثت عن الشخصية المسرحية وأنواعها وأبعادها، وعرفت البناء.
- المبحث الثاني: خصصته لبناء الشخصية في مسرحية المخفر، حيث درست علاقة الشخصيات بالفكرة وعلاقة الشخصية المحورية بالفكرة والصراع والزمان والمكان. مع ذكر ملخص للمسرحية والتعريف بشخصياتها.

- المبحث الثالث: خصصته لبناء الشخصية في مسرحية ياقوت والخفاش، حيث تعرضت لنفس العناصر السابقة الذكر وعرضت مقارنة بسيطة بين شخصيات المسرحيتين.

من بين النتائج التي توصلت إليها أن المسرحية تتكون من عناصر ثانوية وأخرى رئيسية كما أنها تختلف عن القصة في عناصر وتشترك في عناصر أخرى، وأن أحمد بودشيشة يخلق شخوصه من الطبقة العاملة الكادحة والمسحوقة اجتماعيا واقتصاديا، وهو نوع من الانتصار لهذه الطبقة، لكنه لا يعدو أن يكون انتصاراً شكلياً فقط..

وقبل أن أختم هذه المقدمة أرى أنه من الوفاء والإخلاص بل من الواجب أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من يستحقه.

أولا: أشكر الله عز وجل الذي أعانني على تقديم هذا البحث، كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذتي المشرفة على هذا البحث- جميلة قيسمون- التي ساعدتني على إنجازه وغمرتني بتوجيهاتها وملاحظاتها المنهجية القيّمة. كما أتوجه بالشكر الجزيل للكاتب أحمد بودشيشة الذي منحني المسرحيتين.

ولا يفوتني أن أذكر الصعوبات التي واجهتني أثناء إنجازي لهذا البحث أولها قلة المراجع والمصادر التي تناولت موضوع المسرح عموماً والمسرح الجزائري خصوصاً، ولكنها كانت محفزاً ودافعاً قويا لانجاز عمل في مستوى مقبول ومعقول يمكن للآخرين الاستفادة منه.

ولئن أخذ هذا البحث صبغته النهائية، فإنني لا أدعي كماله أو خلوه من كل عيب، وأنا أول من يعترف بما قد يكون فيه من نقائص.
ولئن أصبت فبالتوفيق من الله عز وجل، وإن أخطأت فمن نفسي، وعذري الوحيد أنني كنت أرمي إلى الصواب، واجتهدت لتحقيقه، وعزائي أنني فتحت مجالاً للبحث ليكمله غيري.


مدخل

مـــدخل

الأدب هو موقف من قضايا الحدث أو رؤية لها، يتأثر بها الأدباء فيعبرون عن ذلك من خلال أدبهم المتمثل في قضايا الإنسان والمجتمع والسياسة، فالأديب هو المجتمع والأدب هو تعبير عن المجتمع، ولما كان لكل فن من فنون الأدب جذوره الضاربة في أعماق التاريخ الأدبي، فقد اتسم إنتاج العرب بسيمات عديدة تقربه من الفنون القصصية الحديثة، ومن هذه الفنون نجد المسرحية التي تختلف عن القصة في بعض العناصر، من هنا يجدر بنا أن نقف على مفهوم المسرحية وما هو موضوعها؟

المسرح من أكثر الفنون تأثيرا على الناس، فمشاهدة أي مسرحية هي عملية التحام بين الجمهور والممثلين على خشبة المسرح، وهؤلاء الممثلون يجسدون أدوارا لها جانب من التجربة الإنسانية، أي تتناول موضوعا يتعلق بالإنسان، يقدم على خشبة المسرح أمام الجمهور، كما أنها تقوم على حبك حادثة تؤدى بأسلوب حواري يقوم به أشخاص، وذلك بهدف جلب الاهتمام وتحريك مشاعر في قلوب الجماهير المشاهدة، فهي إذن تعبير عن عمل جماعي تعاوني يشترك فيه المخرج والممثلون(1)، وهنا نتساءل كيف نشأ هذا الفن ومن هو الكاتب الذي ألف أول مسرحية؟.

يذهب كثير من الدارسين إلى أن المسرحية من أعرق الفنون، فعمرها يعود إلى خمسة وعشرين قرنا مضت(2)، حيث كان مولدها مكتمل البناء عند الإغريق، وإن كانت هناك أعمال سبقتها عند قدماء المصريين، وتعد المسرحيات اليونانية من أقدم المسرحيات التي عرفها الغربيون، وقد كان لنشأة الدراما في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم، وحين عرف أجدادنا الأدب اليوناني ونقلوا عنه العلوم والآداب، ولكن لم ينقلوا المسرحية لأنها تحمل طابعا وثنيا يتنافى وعقيدة التوحيد عند المسلمين، مما يجعلنا نتساءل متى عرف العرب هذا الفن؟ وما هي؟ بواكيره عندهم؟

---

[1] فواز الشّعار: الموسوعة الثقافية العامة، الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ص 194.
[2] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي- الأدب الحديث- دار الجيل، بيروت، ص 31.

يعد مارون النقاش ممهد الطريق لظهور هذا الفن، وذلك عند انتقاله مع أسرته من صيدا إلى بيروت وأتقن التركية والفرنسية والايطالية، ومن ثم سافر إلى مصر فايطاليا للتجارة وقضى هناك مدة من الزمن، اطلع فيها على أحوال أبناء الغرب وأعجب بمسرحهم، ولما عاد إلى بلده أقام من بيته مسرحا وراح يكتب القطع المسرحية ويشكل فرق التمثيل على طريقة موييرا الفرنسي المسرحي، ومن مسرحياته: البخيل أو أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد والحسود السليط، وبذلك كانت الخطوة الأولى للأدب المسرحي والتمثيل المسرحي، من هنا نتساءل هل للمسرح أنواع؟

لقد عرفت المسرحية انتشارا رحبا عند العرب، فمن لبنان إلى الشام فسوريا من خلال مسرح أبو خليل القباني الموسيقي والغنائي إلى مصر مع المبدعين المصريين أمثال يعقوب صنوع، يوسف وهبي، محمد تيمور، كما ظهرت فرق مسرحية غنائية عديدة في القاهرة والإسكندرية مثل: فرقة أبو خليل القباني، سلامة حجازي، سليمان القرداحي، الذي عمل على استبدال الرجال بالنساء لتمثيل دور النساء، وكانت خطوة موفقة وجريئة كما تعتبر فرقة جورج أبيض أول فرقة مسرحية تراعي شيئا من المعايير الفنية. إذا فما هي تقنيات المسرحية؟.

ليس المسرح كالمسرحية بالرغم من أن الكلمتين تستخدمان عادة وكأنهما تحملان نفس المعنى، وذلك لأن المسرحية تشير إلى الجانب الأدبي من العرض أي النص ذاته، والعلاقة بينهما علاقة العام بالخاص أو بمعنى آخر: المسرح شكل فني عام احد موضوعاته أو عناصره النص الأدبي بالنسبة للمسرحية (1) ويعتقد البعض أن النص لا يصبح مسرحية إلا بعد تقديمه على خشبة المسرح وأمام الجمهور، فالمسرحية ليست فنا للقراءة فحسب، وإنما هي فن المشاهدة أساسا باعتبارها فن أدائي في المقام الأول، ولهذا تختلف كل الاختلاف عن الفنون الأدبية الأخرى كالملحمة والرواية.

هذا هو المسرح في الوطن العربي فكيف كان فن المسرح في الجزائر ؟ متى ظهر؟ على يد من؟ ما هي موضوعاته؟

---

(1) أبو مغلي لينا نبيل: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان ،ط1، 2008، ص 53.

الفصل الأول

فن المسرح


المبحث الأول
مدخل إلى المســرح

I-تعريف المسرحية:

أ- لغة:

وردت كلمة مسرح في المنجد في اللغة العربية المعاصرة [1] بمعنى مكان السّرح " القرية مسرح طفولتي" مكان تمثل عليه المسرحيات:" ذهب إلى المسرح" أخشاب مرتفعة معدة للتمثيل:" مسرح فسيح جدا"، "صعد إلى المسرح" التمثيل المسرحي:" نجوم المسرح والسنيما" مكان وقوع حادث:" مسرح الجريمة" ميدان، نطاق:" مسرح سياسي"، " مسرح الحياة"، " المسرح": نوع أدبي يشمل كل المؤلفات الموضوعة للمسرح:" المسرح اليوناني" أي الآثار المسرحية اليونانية،" مسرح العمليات": ميدان الأعمال العسكرية والحربية. مسرحي: مختص بالمسرح:" فن مسرحي" الذي يدرس أمور المسرح:" برنامج مسرحي" الذي يرمي إلى إحداث وقع، إلى التأثير، معبر عن شعور متصنع أو مبالغ فيه:" موقف مسرحي"، ج مسرحيّون: مؤلف مسرحيات أو مشارك في مسرحية: كاتب مسرحي"،" ممثل مسرحي"، مسرحية: ج مسرحيات: تمثيلية، رواية تمثل على مسرح: "ألف مسرحية"، " مسرحيات شكسبير"، مُمَسْرحيات: عند الإغريق: توجيهات يكتبها مؤلف المسرحية اليونانية القديمة في النص ليتقيّد بها المخرج والممثلون.

ب- اصطلاحا

يعد المسرح من احدث الفنون الأدبية في الأدب العربي، أما في الآداب الغربية فهو من أعرقها، وهنا يتبادر إلى الذهن المسرح الإغريقي وروائعه، والمعروف أن هذا المسرح كان جزءا من الحياة اليومية للفرد اليوناني، كما ارتبط منذ البداية بالطقوس الدينية للإغريق وآلهتهم المتعددة كما ارتبط بأعيادهم ومناسباتهم الاجتماعية معبرا عن آمالهم وأحلامهم وآلامهم بمعنى كان يؤدي وظيفة حياتية فكرية دينية في غاية الأهمية.

---

[1] أنطوان نعمه وآخرون: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، 2000، ص 751.

لم يتفق الباحثون على اصطلاح أو معنى محدد للمسرح لأنه علم وأدب وفن، فهو إذن من المفاهيم الشائكة والبينية ووسيط مركب بين علوم الأدب والنقد وفنون التمثيل والإلقاء والحوار والاستعراض، وما يزيد في الاختلاف حول تحديد المفهوم بالدقة العلمية الاصطلاحية أن أنصار كل فريق من أهل العلم (الأدب) أو (الفن) ينتصرون لرأيهم ولأحقية انتساب المسرح لفريقهم وأولويته في النسب إليهم دون الآخر[1].

فالمسرح بالمعنى الواسع للكلمة " شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، ووسيلته في ذلك " فن الكلام" و " فن الحركة" مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة" ويكفي أن تلقي نظرة واحدة لأي قاموس أو معجم لكي يتبين مدى التعدد والتنوع والتباين والاختلاف في التعريفات، مما يدل على غنى وثراء المسرح وعلى تعقدها وتعدد جوانبها، ويقدم لنا **مجدي وهبي** تعريفين مختصرين للمسرح في معجم " مصطلحات الأدب" فيقول:

1- " هو البناء الذي يحتوي على الممثل، أو خشبة المسرح، وقاعة النظارة، وقاعات أخرى للإدارة واستعداد الممثلين لأدوارهم، وقد يراد منه الممثل وقاعة المشاهدين فقط، كما هي الحال في المسرح العائم ومسرح الهواء الطلق، كما قد يقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط، كما هي الحال في مصر، فيقال: المسرح القومي، ويراد به: الفرقة التمثيلية".
2- " هو الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين، فيقال: مسرح توفيق الحكيم بمصر أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر" [2]

---

[1] أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح- دراسة فنية- دار الوفاء، الاسكندرية، ط1،2001، ص 86.
[2] أحمد زلط: المرجع السابق ، ص 87.

وتذهب دائرة المعارف البريطانية إلى أن المسرح هو:"فن من التمثيل المسرحي أو الاحتفالي وهو واحد من الفنون الواسعة الانتشار في الثقافات، والنص المسرحي هو عنصر أساسي من التمثيل المسرحي في عدد من الثقافات، والمسرح بالدرجة الأولى فن أدبي، لكنه يؤدي بدرجات متفاوتة في الأفعال، الغناء، الرقص، والعرض[1] .

ويقول الدكتور **عز الدين ا سماعيل** في تعريف المسرح أو التأليف المسرحي:"... والتأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني، هو نوع أدبي يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة... والمشكلة هي تحديد الوسيلة، التي يتناول بها المؤلف المسرحي الحقيقة وكيف يعرضها، ثم طريقة فهمه لها".

وفي رؤية **عادل النادي**:" ليست بناء معماريا يحتاج إلى تصميمات هندسية، ولكنها عملية خلق الإبداع، ولكن في الوقت نفسه يجب على كل مؤلف أن يدرك قواعد أو قوانين أو أسس للكتابة المسرحية، ولابد أن يعرف أن هذه الأسس تخضع للتغيير المستديم أي ليست جامدة"[2] .

مما سبق ، نستنتج أن المسرح شكل من أشكال الفنون يؤدي أمام المشاهدين حيث يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح أي هو تعبير عن عمل جماعي تعاوني إلى حد كبير يشترك فيه المخرج والممثلون، فهو إذن جملة أحداث مترابطة تسير في حلقات متتابعة تصل في النهاية إلى نتيجة، وتعتمد عادة على الحوار بدلا من السرد أو الوصف الذي نجده في القصة والرواية.

---

[1] لينا نبيل أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، دار الراية، عمان ط1، 2008، ص 38.
[2] أحمد زلط: المرجع السابق، ص 88.

II- نشـأة المسـرح العربي

لم يظهر المسرح عند العرب إلا في القرن التاسع عشر على يد فتى صيداوي هو **مارون النقاش** (1817-1855)، حيث انتقل مع أسرته من صيدا إلى بيروت، وأتقن اللغة التركية والفرنسية والايطالية، وفي سنة 1846 سافر إلى مصر فايطاليا للتجارة وبقي هناك مدة من الزمن. اطلع أثناءها على أحوال أبناء الغرب وأعجب بمسرحهم، وحينما عاد إلى بلاده حاول أن يدخل إليها هذا الفن، فأقام من بيته مسرحا وراح يكتب القطع المسرحية ويشكل فرق التمثيل على طريقة مولبير المسرحي الفرنسي، حيث عرض مسرحية البخيل المستوحاة من قصة مولبير لتبدأ أولى خطوات المسرح العربي.

يقول **جورجي زيدان**:" جاءنا مع حملة نابليون بونابرت، رجلان من أصحاب الفنون الجميلة وكبار الموسيقيين وقد مثلا بعض الروايات الفرنسية في مصر لتسلية الضباط"[1] . بعد ذلك قامت في دمشق نهضة أخرى للمسرح على يد الشيخ **أحمد أبي خليل القباني** الذي قدم محاولاته التمثيلية في دار جده بدمشق نحو سنة 1866، ثم خرج من دار جده إلى الجمهور، وكان تأليفه على حد قول **خليل مطران**:" خليط من هزل وجد، وكلام وغناء يعرف عند الافزيج بالأوبريت، وأبدع ضربا حديثا يسميه الغربيون بالية" واسمه عندنا " رقص السماع"[2] وقد اعتمد القباني في البداية على المسرحيات المترجمة عن الفرنسية للكاتب الفرنسي "راسين" ثم أقدم على تأليف مسرحية " ناكر الجميل" و "وضاح" و "عايدة" وكان الممثلون يتحدثون بالعربية الفصحى، واعتمد على جوقة غنائية تنشد ألحانها في أداء جماعي.

أما في مصر فقد لقي المؤلفون والممثلون ميدانا رحبا، فيمموها من جميع الأقطار العربية وكانت جهود **رفاعة الطهطاوي** وتلامذته من أمثال: محمد عثمان جلال تترجم وتعرب روائع المسرح الفرنسي، قبل أن يظهر التأليف العربي المستقل والأصيل في أدب المسرح، فتراكمت النصوص النثرية والشعرية المسرحية (المترجمة).

---

[1] أحمد زلط: المرجع السابق، ص 92.
[2] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي- الأدب الحديث- دار الجيل، بيروت، ص 32.

وقد نجح **يعقوب صنوع** في إقامة عرض مسرحي غنائي فوق خشبة المسرح الموسيقي لحديقة الأزبكية، كما أنشأ الخديوي إسماعيل الأوبرا الملكية، فجمع سليم النقاش من بيروت جماعة التمثيل وقدم مصر 1876 وكان معه **أديب إسحاق ويوسف الخياط** الذي اشتهر بتمثيل الأدوار النسائية، وفي سنة 1882 ألف **سليمان القرداحي** فرقة من فلول الفرق المختلفة فمثلت في القاهرة والإسكندرية، كما عمل القرداحي على استبدال الرجال بالنساء لتمثيل دور النساء، وكانت خطوة جريئة وموفقة[1] ، ومن أشهر الكتاب المسرحيين في مصر نجد: توفيق الحكيم.

أما المسرح في الأردن فقد بدأ قبل الستينات في شكل تجمعات صغيرة تمارس عملها داخل المؤسسات الحكومية والاجتماعية وفي النوادي والمدارس، ومن بين أهم التمثيليات التي أقيمت " دماء في الجزائر"[2] وفي أوائل الستينات بدأت مجموعة من الشباب بالتعاون مع المخرج هاني صنوبر بتقديم مسرحية " الفخ البوليسية" وبنجاحها حدا المسؤولين إلى تبني هذه المجموعة من الشباب، وكانت النصوص المعروضة من قبل هذه المجموعة أجنبية ثم تلتها في السبعينات مسرحيات عربية تتشابه مع مشاكل وقضايا المجتمع الأردني.

أما في فلسطين فقد تأثر المسرح الفلسطيني بالحركة المسرحية في الأقطار العربية، وجرت في حيفا محاولات من أجل إحياء هذا الفن وتنشيطه، فظهرت مسرحية " قاتل أخيه" **لجميل البحري** 1919 وقد عرضت مرارا من قبل عشاق التمثيل، وكانت موضوعات مسرحهم مستمدة من التاريخ العربي وما ارتبط به من قضايا اجتماعية، ومن بين الكتاب المسرحيين في فلسطين نجد: **نصري الجوزي**، **نجيب نصار**، **محمد عزة دروزة، حنه شاهين، محي الدين الحاج عيسى الصفدي** وغيرهم [3].

---

[1] حنا الفاخوري: المرجع السابق، ص 33.
[2] لينا نبيل أبو مغلي: المرجع السابق، ص 47.
[3] يحي البشتاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي، الأردن ط1، 2004، ص 67.

هكذا كان ظهور المسرح العربي بداية من لبنان بفضل **مارون النقاش،** فسوريا بفضل أبي خليل القباني ثم انتقل إلى مصر، وقد سار المسرح من طور التعريب والاقتباس والتقليد إلى طور المحاولات، ونشأة الفرق المسرحية من أهمها فرقة جورج أبيض التي راعت شيئا من المعايير الفنية، ولم يصل المسرح المصري إلى درجة ذات قيمة التأليف إلا مع الشاعر **أحمد شوقي** صاحب مصرع **"كليوبترا"** و **" مجنون ليلى"**.

III- أشكال المسرحية

لقد أجمع الباحثون على أن للمسرح أشكال كغيرها من الفنون الأدبية الأخرى، وفيما يلي سنذكر هذه الأشكال التي تتخذها المسرحية:

أ- المأساة أو التراجيديا(*)

في المفهوم الإغريقي القديم، تعني الدراما التي يسقط البطل فيها نتيجة صراعاته العنيفة مع طرف آخر أو قانون أو نظام، وهذا يحدث في التراجيديا الإغريقية عندما يواجه البطل اليوناني مجتمعا أو سلطة أكثر منه قوة، بل وأعظم منه سلطة وتأثيرا، ومن استعداداته وكل تكويناته الطبيعية كالقضاء والقدر أو آلهة اليونان، كما أنه للتراجيديا علامات خارجية مثل: **الفخامة والسموّ والشجن والجوى** وهي عناصر كشفت عنها التراجيديات الإغريقية الأولى في شخصيات الآلهة وأنصاف الآلهة والملوك وشخصيات عالية المقام، وتعرف أهميات العناصر التراجيدية في خصائص الإنسان الداخلية وليست الخارجية، فهما كان أصل الشخصية إلا أن القيم الأخلاقية والسلوكية هي التي تكون عادة في نقطة الارتكاز.

(*) تراجيديا: يونانية الأصل وتتكون من كلمتين **tragos وتعني جدي و oide** وتعني أغنية أي أغنية الجدي أو الماعز.

تتميز بتناولها أحداثا مؤلمة تثير الشفقة والخوف، وهي تنتهي دائما بفاجعة تتمثل في انهزام أو موت أو انتحار وحسب تعريف أحد النقاد المعاصرين فإنها مسرحية تكون المعالجة فيها جدية وعميقة وسامية ونهايتها مفجعة وحتمية وتستمد موضوعاتها وشخصياتها من واقع المجتمع ومن حياة الطبقات العادية[1] .

ب- الملهاة أو الكوميديا

هي الدراما الضاحكة باليونانية واللاتينية والتي تستهدف في أحداثها خصائص الإنسان وعلاقاته وتصرفاته ومميزاته التاريخية والاجتماعية، ولم توضع لها المعايير أو المقاييس الايجابية والمحددة، وتختلف عن التراجيديا في أن أحداث الكوميديا ليست أحداثا فوق العادة كما في التراجيديا، لكنها تتم بين أحداث أيام الأسبوع العادية المنتشلة من تصرفات الناس العاديين.

وليس الملوك أو الآلهة، وهي تعرف بخفة موضوعها وطرافة حوادثها، تهدف إلى الفكاهة وإضحاك الجمهور وتنتهي غالبا بنهاية سعيدة مفرحة، حيث يتم فيها نقد المجتمع والسخرية منه، كما أن شخصياتها تكون فكاهية وتقوم بحركات تهريجية[2].

ت- الميلو دراما

ولدت كنوع أدبي في المسرح الفرنسي إبان عصر الثورة الفرنسية، وفي السنوات العشر الأولى من القرن 19 راجت الميلو دراما في فرنسا وإنجلترا كشكل تاريخي أو قصصي أطلق عليه آنذاك المسرحية الشعبية، تدخل في تركيبها عناصر التعقيد والمطاردة، كما أن البطل فيها شخصية خبيثة تسبب المفاجآت والمآسي والدموع، لكنها أحيانا تنتهي بالحظ السعيد بعد جولات من العذاب والاضطهاد، وتعد تطوير اللامأساة فهي ذات طابع تراجيدي، شخصياتها من عامة الشعب وتعني في الأصل المسرحية الموسيقية، وتعتمد على الأحداث أكثر من اعتمادها على الشخصية[3].

---

[1] كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1،2006، ص 164.
[2] كمال الدين عيد: المرجع السابق، ص 539.
[3] كمال الدين عيد: المرجع السابق، ص 703.

ث- المسرحية الغنائية (أوبريت)

نوع من الموسيقى الغنائية المسرحية، وقد تؤلف لمعنى منفرد أو لعدد منهم بمن فيهم جوقة غنائية مصاحبة، ونشأت في ايطاليا في أوائل القرن السابع عشر وكونت الأساس التي حدث حذوه البلدان الأخرى، أما في ألمانيا فقد اتخذت المسرحية الغنائية طابعا دينيا خاصا، وكانت معظمها مستمدة من الإنجيل أو الوثائق الدينية الأخرى، وما يميز أشخاصها أنهم يغنون أدوارهم كلها أو أغلبها، كما أن الموسيقى المصاحبة تختلف من فرقة موسيقية كاملة (أوركسترا) إلى جوقة مصغرة تحتوي على آلة ذات مفاتيح تضمنها آلة وترية أومزمارية[1].

IV- هيكل المسرحية العام

بالرغم من تعدد أشكال المسرحية كما عرضنا سابقا إلا أنها تشترك في هيكل موحد يحددها طبقا لقواعد فنية وحسية، فالمسرحية تتكون من عدة فصول فيها تنسيق وانسجام وعناصر هذا الهيكل هي:

1. العرض:

ويقصد به التعريف بموضوع المسرحية وشخصياتها المهمة، وخلق التشويق والتطلع والانتظار للحوادث المقبلة، ويأتي عادة في الفصل الأول من المسرحية، ولا تظهر فيه الشخصيات الثانوية، تبتدئ فيه الحوادث بدون أن توحي بالنتيجة أي الحل.

2. العقدة:

نعني بها موضوع القصة والطريق التي تسير فيها المسرحية وتتابع الأحداث، وهي ذروة الصراع ولحظة التوتر القصوى، كما أنها النقطة التي تشتد فيها أزمة المسرحية ويشتهي القارئ أو المشاهد أن يقوم بالبحث لها عن حل، ويرتبط بها مفهومين وهما:

---

[1] لينا نبيل أبو مغلي: المرجع السابق، ص 50.

أ- الصراع:

هو الذي ينتج العقد التي تؤلف العقدة الكبيرة، ويعتبر العمود الفقري للمسرحية، ومن أنواع الصراع نعثر على: الصراع المتصاعد، كما يتطلب الصراع إرادة، هجوم، هجوم مضاد، كما أن أثمن وأغلى أنواع الصراع، هو الصراع الذي يخفى خلف ظهره النزاع الاجتماعي[1].

ب- الشخصية:

يعتبرها البعض أهم ما في المسرحية، إذ لعل أهم عمل يجب أن يقوم به الكاتب هو التنسيق بين شخصياته وحسن توزيع الأدوار بينهم، وأن يكون في المسرحية شخصية محورية هي البطل ولا بأس أن يكون هناك شخص آخر يعارض هذا البطل.

3. الحل:

هو آخر عنصر في الهيكل العام للمسرحية، ويكون في الفصل الأخير ويقصد به النهاية الهادئة المقنعة والمنطقية بعد الصراع الشديد الذي كان قائما بين الشخصيات كما يشترط أن يكون الحل بعيدا عن المبالغة والخيال.

V- تقنيات العمل المسرحي

أ- الإضاءة:

هي فن ظهر في أواخر القرن التاسع عشر، حيث يعد **صنوع يعقوب** هو أول من أضاء مسرحه العربي بالكهرباء، فهي تساعد على تركيز انتباه المتفرجين وتوجيه أنظارهم إلى كل ما هو جذاب وهام على خشبة المسرح وإغفال ما عداه، ولا تسلط الأضواء على المنظر بكميات متساوية بل يجب التركيز على الأشياء المهمة، وتعتمد الإضاءة على موضوع المسرحية، وتصميم خشبة المسرح، وتصميم المسرح كبناء مستدير أو مستطيل أو متنقل.

---

[1] عبد الوهاب شكري: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية، ط2،2001، ص 90.

ب-الملابس:

إذا كان لكل شيء على المنصة شكل ولون كالمناظر والأضواء، فإن الملابس والأزياء لها أشكال وألوان أيضا، فالزي الذي يرتديه الممثل ويستخدمه بصفة خاصة له تأثير مباشر على إحساسه بالدور الذي يؤديه وتقمصه له، وتصمم الملابس بحسب مضمون المسرحية الجاد أو الهازل وكذلك العصر الذي تدور فيه أحداث المسرحية، فلابد للمتفرج أن يفرق بين النبيل والتاجر، وبين الضابط والجندي، ولابد لمصمم الملابس أن يضع في ذهنه سهولة تغيير الملابس في أقل وقت ممكن بين المشاهد والفصول[1] .

ج- المكياج:

يلعب دورا حيويا في تصميم ملامح الوجه بما يتفق مع خصائص الشخصية، ويراعي فنان المكياج أن لا يكون المكياج مرئيا للصفوف الأولى، ولا يمكن أن يتم المكياج إلا إذا انتظمت الإنارة، وليس الوجه وحده الذي يطلى بل جميع أجزاء الجسم التي تظهر على المسرح.

د- الديكور والمناظر:

هو مجموعة من التركيبات الخاصة المصنوعة من الخشب والقماش أو البلاستيك أو من خامات أخرى لكي تعطي شكلا لمكان واقعي أو خيالي أي أن تربط إيحاءاته بمضمون النص المسرحي، فهو الوحدة الفنية التي تعطي للعمل المسرحي قيمته الجمالية والدرامية، ومن مميزات الديكور اختصار الحوار، وربط الأحداث بالواقع، وتتطلب عملية تغيير المناظر السرعة، لذلك يجب أن تكون خفيفة يمكن تحويرها للاستفادة منها في مسرحيات أخرى.

---

[1] لينا أبو مغلي: المرجع السابق، ص 57.

هـ- الصوت والموسيقى:

يعتبر الصوت وسيلة من وسائل التوجيهات المسرحية، والموسيقى الجيدة تساعد الممثل والمشاهد معا، بالنسبة للممثل في الأداء وعمق التعبير والإيحاء، بينما تساعد المشاهد في الأحاسيس والتأثر، ومن المهم أن تلائم الموسيقى النص، وكل الفرق تستطيع |أن تدعم مسرحياتها إذا أرادت بالمؤثرات الصوتية: مثل أصوات الحيوانات، تغريد الطيور، صوت إطلاق الرصاص، هدير البحر ...الخ. والمهم إدارة الأجهزة وتوقيتها توقيتا دقيقا لدعم الجو النفسي.

و- الإخراج:

يلعب المخرج دورا حيويا هو إمساكه خيوط العرض المسرحي، ومهمته الأولى هي وضع التصور أو الخطة التي سيقوم فريق العرض المسرحي بتنفيذها، وعادة يكون المخرج هو الذي يختار النص المسرحي الذي يخرجه على المنصة، ويفسر لكل ممثل حدود دوره على حدة، ثم يجري تجارب التدريب للممثلين مجتمعين معا، ثم يحدد نوعية السرعة أو البطء في الحركة والإلقاء والموسيقى والإيقاع، حتى يصبح العرض في النهاية متكاملا. سواء من جهة المعنى المراد توصيله أو الإحساس المراد إثارته فهو مسؤول عن العملية المسرحية بكامل جوانبها منذ أن يتسلم النص إلى آخر ليلة العرض[1].

---

[1] لينا نبيل أبو مغلي: المرجع السابق، ص 58.


المبحث الثاني
مدخل إلى المسرح الجزائري

إن المجتمع الجزائري لم يعرف المسرح إلا متأخرا – عشرينات القرن الماضي إلى ما بعد الاستقلال – بسبب الاستعمار الفرنسي، وانشغاله بمحاربة ومقاومة هذا الدخيل الغريب الذي استولى على أعز ما يملكه الجزائريون أرضهم وحريتهم، و ليطمس أعظم ما يفخرون به تراثهم الروحي و المعنوي والحضاري، و سد أبواب النور أمام الشعب ليمضي في عالم الظلمات والتخلف، أما البدايات الأولى للمسرح الجزائري فهي تدخل فيما يسمى بالأشكال البدائية مثل عرائس القراقوز أو خيال الظل.

يعتبر بعض الدارسين أن ميلاد المسرح الجزائري تم مابين **1919-1927**، حيث ظهرت الحاجة إلى مسرح يعالج الواقع الجزائري ويصطنع اللغة والتمثيل ويهتم بالمسرح أداة للنقد بالفكاهة سبيلا لترقية الذوق والشعور. وهناك من يعتبر سنة **1921** هي سنة ميلاد المسرح الجزائري عندما زار **جورج أبيض** وفرقته الجزائر وقدم مسرحيتين تاريخيتين بالعربية الفصحى هما:" **صلاح الدين الأيوبي** " و " **ثارات العرب**"، و لم تلقيا الإقبال من طرف الجمهور الجزائري، نظرا إلى الأمية المنتشرة وضعف الثقافة العربية في البيئة الجزائرية ، مما أدى إلى توقف المسرحية باللغة الفصحى وحلت محلها المسرحية باللغة العامية حتى قيام الثورة و أثناءها وما بعد الاستقلال[1].

ويؤرخ الدكتور ***عبد الله ركيبي*** لنشأة المسرح في الجزائر بصدور مسرحية **حنبعل لأحمد توفيق المدني** (**1947**) ومسرحية الناشئة المهاجرة **لمحمد الصالح رمضان** (**1949**)، ويرى **جروة وهبي** أن هذا المسرح إنما ظهر في الفترة مابين سنة **1941- 1954**، وظهرت فرق مسرحية في الجزائر مثل فرقة **المهذبية جمعية الآداب والتمثيل العربي** التي يترأسها **علي الشريف الطاهر** حيـــث قدم ثلاث مسرحيـــــات خلال أربـــع سنوات متتاليــــة هي :" **الشفاء بعد العناء1921**"،

[1] عز الدين جلاوجي:" النص المسرحي في الأدب الجزائري" ، دراسة نقدية ، الجزائر، 2007، ص 39.

" **قاضي الغرام 1922**" ، " **بديع 1924**"، و المرجح أنها كتبت باللغة الفصحى دليل ذلك هو اسمها " جمعية الآداب و التمثيل العربي"[1].

إبتداءا من **1926** ظهر أقطاب في المسرح الجزائري دفعوا به خطوات عملاقة منهم **سلالي علي** الذي كتب مسرحية " **جحا**" التي ارتبط فيها بالتراث العربي، وتعد أول مسرحية فهمها الشعب الجزائري وتذوقها كما يقول **عبد الملك مرتاض** وظهر أيضا **محي الدين باشتارزي** الذي كتب أعماله باللغة العامية لاعتقاده أنها أقرب إلى فهم الجمهور ، وبالتالي فهي أقدر و أسرع على تبليغ الرسالة، و كان يطمح إلى هدف وحيد وهو الرفع المعنوي والأخلاقي للمسلمين، و محاربة الآفات الاجتماعية وتأكيد الهوية الثقافية الإسلامية العربية.

و في سنة **1934** لمع **رشيد القسنطيني** الذي اهتم بالنضال السياسي في مسرحياته، وأبرز تاريخ وهوية الشعب رغم أنه كتب مسرحياته باللغة العامية، كما أنه يعتبر رائدا للمسرح الشعبي في الجزائر بلا منازع، حيث كان موهوبا في فن الإضحاك أو فن الهزل، وهو أول من ادخل العنصر النسوي إلى فن التمثيل في الجزائر[2].

I- عوامل ظهور فن المسرح في الجزائر

فن المسرح في الجزائر لديه عوامل – كغيره من الفنون الأدبية الأخرى- دفعت به إلى الظهور نذكر من تلك العوامل:

- وجود جمهور من المتفرجين الذي لم يكن ذوقه يستسيغ جميع المسرحيات التي تعرض أمامه، والمتفرجون يختلفون عن القراء، كما أن إيجاد جمهور متفرج أهون و أيسر من إيجاد جمهور من القراء.

---

(1) عبد الملك مرتاض:" فنون النثر الأدبي في الجزائر"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 197

(2) عبد الملك مرتاض : المرجع السابق ، ص 198.

- تطلع الكتاب الجزائريين إلى التربية المباشرة أي رغبة الكتاب في تربية الجماهير و إيقاظهم وتوجيههم، فإذا استطاع الكاتب أن يحسن اختياره موضوع مسرحياته استطاع أن يخاطب جمهور أضخم.
- متطلبات حفلات المدارس العربية.
- زيارة **جورج أبيض** إلى الجزائر كان لها أثر كبير حيث أيقظت المستنيرين من الشعب الجزائري، وجعلتهم يشعرون بأهمية المسرح و رسالته، و دليل على أهمية هذه الزيارة أن الجزائر لم تعرف قبل فرقة جورج أبيض أي فرقة مسرحية رسمية[1].

II- مصادر الإنتاج المسرحي الجزائري

نوع المسرح الجزائري في المصادر التي استقى منها موضوعات مسرحياته، وصاحبه تنوع آخر في المراحل الزمنية التي كتبت فيها هذه المسرحيات وتتمثل مصادر إنتاجه فيما يلي:

أ- المسرحيات الجزائرية:

هي تلك الأعمال المسرحية التي ألفها كتاب جزائريون، سواء مارسوا الكتابة الأدبية والفنية، أو ممثلون أخذوا على عاتقهم مهمة الكتابة للمسرح، و غالبا ما يتجه هؤلاء الممثلون إلى الكتابة لسد الفراغ الذي يعاني منه المسرح الوطني الجزائري في مجال التأليف المسرحي[2].

ومن بين سبع عشرة مسرحية جزائرية قدمت في هذه الفترة أربع منها لكتاب مارسوا الكتابة الأدبية والمسرحية، اثنتان منها **لكاتب ياسين**، ومسرحيتان إحداهما **لمولود معمري** والأخرى **لآسيا جبار**. أما باقي المسرحيات فهي لفنانين مسرحيين ليسوا أدباء أو كتاب محترفين بل هم هواة يمارسون النشاط المسرحي كتابة و أداء، فكانت النصوص المسرحية تتناول بعض القضايا المرتبطة بالمجتمع الجزائري الظرفية السياسية والاجتماعية، وقد تمحورت سبع مسرحيات حول الثورة الجزائرية التحريريـــة ومسرحيتان حول الحركات

---

(1) عبد الملك مرتاض : المرجع السابق ، ص 198

(2) مخلوف بوكروح :" المسرح و الجمهور: دراسة في سيسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، الجزائر، 2002، ص11.

التحررية، وثمان مسرحيات حول موضوعـــــات اجتماعية أخلاقية متفرقــــة، أمـــا نوعها فكانت عشر مسرحيات كوميدية وخمس مسرحيات درامية واثنين تراجيدية. ومن هذه المسرحيات نذكر : حسان طيرو لرويشد ، الجثة المطوقة لكاتب ياسين، ما ينفع غير الصح **لمحي الدين باشترزي**.

ب- المسرحيات المقتبسة:

هي الأعمال التي تم فيها نقل البيئة التي تدور فيها حوادث المسرحية إلى بيئة جزائرية، يقوم فيها المقتبس بتغير أسماء الشخصيات و إدخال تعديلات جوهرية على سلوكهم وطبائعهم بما يتلائم مع الوضع الجديد الذي نقلت إليه المسرحية[(1)].

إن سبب اللجوء إلى الاقتباس هو تجاوز مشكلة غياب النص المحلي الذي كان مطروحا في الجزائر ونذكر هذه المسرحيات التي اقتبست من غيرها: عنبسة **لأحمد رضا حوحو** مقتبسة عن موليير، والتي حافظ فيها رضا حوحو على البناء الفني كما هو.

كما ذهب بعض المقتبسين إلى تغيير عناوين المسرحيات وأسماء الشخصيات الأجنبية واستبدلوها بأسماء شخصيات جزائرية مثل مسرحية الممثل رغم أنفه **لعبد القادر السفيري،** وهناك تجربة للكاتب والمخرج المسرحي **عبد الرحمان كاكي** التي تجاوزت حد الاقتباس بإعادة النظر في الهيكل الكلي للمسرحية و إعادة كتابتها من جديد حتى تظهر وكأنها مسرحيات جزائرية شكلا ومضمونا، تجسد هذه التجربة مسرحيتان: ديوان القراقوز [(*)] مقتبسة من الطائر الأخضر **لكالوجوزي**، ومسرحية القراب والصالحين مقتبسة من الإنسان الطيب **لبيرتولد بريخت.**

ما يلاحظ من المصادر التي استقى منها المسرح الوطني الجزائري مسرحياته المقتبسة عدم توجهه لاقتباس من مسرحيات عربية، وهذا راجع إلى الانفصال الذي كان قائما بين الجزائر والمشرق العربي، رغم تأثر المسرح الجزائري في بداياته الأولى بالمسرح العربي على إثر زيارة بعض الفرق المسرحية إلى الجزائر، بالإضافة إلى مشكل اللغة التي لعبت دورا أساسيا في هذا التوجه، فالمسرحيات المقتبسة كلها مسرحيات مقتبسة عن نصوص باللغة الفرنسية.

---

(1) مخلوف بوكروح: المرجع السابق، ص11

(*) القراقوز : تركية الأصل مكونة من شقين " قرة" وتعني اللون الأسود، "جوز" تعني العين والكلمة في مجملها تعني العين السوداء.

ج- المسرحيات المجزأرة:

هي أعمال مسرحية لكتاب غير جزائريين، قام المسرح الوطني الجزائري بجزأرة حوارها ونقله من اللغة الفرنسية إلى اللغة الدارجة الجزائرية مع المحافظة على أسماء الشخصيات الأصلية و طبيعة النص وروحه إذ تعد الترجمة أحد العوامل التي ساعدت على تطور الحركة المسرحية في الجزائر، ونعثر على ثلاث عشرة مسرحية مجزأرة مثل : ايفانوفيتش هل موجود التي غير المترجم **(ناظم حكمت)** عنوانها فصارت إبليس الأعور هذا الأخير يقترب من الذوق الشعبي، خاصة لما يتضمنه العنوان نفسه من معنى، وما يوحي به من دلالات [(1)]، وهكذا فإن ترجمة المسرح في الجزائر كانت تهدف للغرض.

إن مترجمي هذه المسرحيات ليسوا أدباء، أو كتابا بل هم فنانون مسرحيون وهذا ما يفسر الرغبة في الاهتمام بالغرض، كما أن المسرحيات المجزأرة لم تنشر وهي صفة لها علاقة بوسيلة التعبير التي قدمت بها، أي أن اللغة الدارجة التي ميزت المسرح الجزائري خلال هذه الفترة.

[(1)] مخلوف بوكروح: المرجع السابق، ص 12.

III- موضوعات التي عالجها المسرح الجزائري

بتنوع المصادر التي استقى منها المسرح الجزائري مسرحياته تنوعت الموضوعات التي تطرق إليها، وقد طغى اتجاهان على الفن المسرحي في الجزائر إحداهما تاريخي من نصيب أقلام الكتاب باللغة الفصحى، وغايته هي تنبيه الجماهير في الجزائر لكي يلموا بماضي الأجداد وبطولتهم وأعمالهم العظيمة والتذكير بها[1]، ومن أهم المسرحيات التاريخية التي عثرنا عليها أثناء بحثنا مسرحية حنبعل **لأحمد توفيق المدني، يوغرطة لعبد الرحمان ماضوي،** عنبسة **لأحمد رضا حوحو،** الخنساء **لمحمد الصالح رمضان.**

أما الاتجاه الآخر فهو الاجتماعي وكان من حظ أقلام الكتاب باللغة العامية فصوروا مضار الخمر والحشيش والجهل والقمار، وسوء سيرة نساء الأباء مع ربائبهم، ونلاحظ أن نصوص هذه المسرحيات ضاعت في معظمها، ولم يبقى منها إلا أطراف مشتتة قليلة هنا وهناك، ومن أهم المسرحيات الاجتماعية نجد مسرحية مضار الخمر والحشيش **لمحمد العابد الجلالي،** امرأة الأب **لأحمد بن ذياب القنطري.**

كما كتبت مسرحيات دينية خاصة ما كان متصلا بشخص النبي " ص" ودعوته بصورة مباشرة، ورغم كثرتها فإن نصوصها في معظمها أصبحت اليوم في حكم المفقودة نذكر منها" المولد النبوي **لعبد الرحمان الجيلالي** ، الناشئة المهاجرة لمحمد الصالح رمضان، وكان معظمها مقتبسا من كتب السيرة النبوية، دائرا حولها.

كما كتبت مسرحيات تتناول مشاكل الأدب والأديب، وعيوب المثقفين السطحيين، ويعد **أحمد رضا حوحو** هو الكاتب الوحيد الذي كتب هذا النوع من موضوعات المسرح الجزائري، إذ عثرنا على مسرحيتان أدبيتان أحدهما أدباء المظهر والأخرى الأستاذ.

---

[1] عبد الملك مرتاض: المرجع السابق، ص205.

جدول يبين مسرحيات تاريخية و اجتماعية [1]

نوعـــــها	المسرحيـــــــــــــــــــات
تاريخيـــــــة	بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة – الكاهنة عبد الله الناقلي- بئر الكاهنة لمحمد واضح- الباب المفتوح لمحمد واضح- الصحراء لمحمد الطاهر فضلاء- ليلة في برج بابل لعبد المجيد المقراني
اجتمـاعيـــة	إمرأة الأب لأحمد بن ذياب – الحذاء الملعون لجلول بدوي – التراب لابي العيد دودو – زواج بلا طلاق لعبد الملك مرتاض – حنين إلى الجبل الصالح خرفي- البشير لابي العيد دودو- طريق النصر لمحمد الصالح الصديق – اللعبة المقلوبة لأحمد بودشيشة – مصرع الطغاة لعبد الله ركيبي – الهارب لطاهر وطار.

IV- مشاكل المسرح الجزائري

يعاني المسرح الجزائري – على غرار المسرح العربي- من بعض المشاكل التي أعاقت مسيرته نحو التطور، ومحاولته لاقتطاع مكان بين باقي الفنون التي ارتقت ونضجت وتأصلت في مجتمعنا كالرواية والقصة والمقالة والقصيدة الشعرية، ومن هذه المشاكل نذكر مشكلة النص – اللغة – النقد- الجمهور – الإخراج ونتحدث عن كل واحد منها بالتفصيل فيما يلي:

أ- مشكلة النص:

يرجع ذلك إلى انعدام الثقافة والتقاليد المسرحية، مما جعل المؤلفون يتهيبون الكتابة في هذا الفن أو يتحسسون طريقهم فيه في عسر ودون نجاح أحيانا، ما أدى إلى قلة المسرحيات المؤلفة باللغة الفصحى، بالإضافة إلى هذا أن المسرح أكثر فنون الأدب استعصاء على كاتبه، وأشدها حاجة إلى مهارة فنية خاصة، فالمسرح إذن لابد وأن يستند إلى أدب مسرحي، وهو ما يفتقد إليه المسرح الجزائري الذي ارتبط منذ العشرينات ارتباطا وثيقا بالغرض.

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين، قسنطينة، ط2007،2، ص 76.

يذهب الناقد المسرحي " **بييربريسون**" إلى القول بأن" المسرحية عمل مكتوب قبل أن تكون عملا منطوقا، فالمسرحيات الكبرى تبرز في مقدمة ما تضمه المكتبات وليس التمثيل بالنسبة إليها إلا حدثا عارضا"[1]. وأمام غياب النص المسرحي المحلي ، لجأ المسرح الجزائري إلى الترجمة والاقتباس من المسرحيين العالميين والعرب على نحو ما فعل ولد **عبد الرحمان كاكي** في مسرحية " القراب والصالحين" التي اقتبسها من مسرحية " الإنسان الطيب" لبيرتولدبريخت[2].وهي ظاهرة (الاقتباس والترجمة) صحية و إيجابية لو أن المسرح الجزائري كان قد اعتمد عليها في بداية مسيرته.

أما الطريقة الثانية التي لجأ إليها المسرح الجزائري هي ظهور فكرة التأليف الجماعي التي اعتمدها مسرح الهواة، وكان من المبررات التي استند إليها مسرح الهواة في اعتماده طريقة التأليف الجماعي و التي نقلها " **علي الراعي**" على لسان أحد أعضاء فرقة البحر الهاوية " إثراء العمل الفني لأنه يعتمد الروح الجماعية و التعاون الكامل بين الفنانين"[3]. ويصنف هذا العضو مبرزا اعتماد فرقته أسلوب التأليف الجماعي. ودافع اعتماده على هذا الأسلوب ليس هو غياب النص بالدرجة الأولى – و إن كان ذلك سببا من الأسباب- و لكنه التحرر من قيود النص ومبدعه.

يرى بعض الباحثين أن أزمة النص في المسرح الجزائري ما هي إلا مشكلة مفتعلة، مؤكدين أن النص المسرحي موجود أو يمكن أن يوجد بالعمل والبحث المتواصل[4]. ويذكر **ابن البشير سببين** آخرين لتخلف التأليف المسرحي في الجزائر أولهما اعتقاد الشعب أن الاهتمام بالمسرح تمثيلا وتأليفا يعتبر من الحرف المنحطة، مما جعل الكتاب المقتدرين يعرضون عن التاليف المسرحي، وثانيهما وقوف الإدارة الاستعمارية ضد المسرح والمنشغلين فيه، ويرى الناقد أنه من الواجب أن يكون مشرب الروايات المسرحية مشربا عربيا محضا لا تتسرب إليه العجمية من أي ناحية[5].

[1] محمد عنبر عبد الرحيم:" المسرحية بين النظرية والتطبيق" الدار القومية للطباعة والنشر، مصر 1966، ص81
[2] مخلوف بوكروح: المرجع السابق، ص18
[3] علي الراعي:" المسرح في الوطن العربي " المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، ع 248، ط2، الكويت،1999 ص 476، ص 477
[4] مخلوف بوكروح: الصحافة والمسرح" المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر،2002، ص58
[5] محمد مصايف:" النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي" الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979، ص 192

ب- مشكل النقد:

من المشكلات التي أعاقت المسرح الجزائري غياب الناقد المتخصص، وهو مشكل لا يقتصر على المسرح فقط بل يتعداه إلى باقي فنون الأدب. وما هو معروف أن النقد وما يثيره من معارك دليل فعالية وحيوية الحركة المسرحية، كما يعد هذا الأمر عاملا موجها لنهضة مسرحية مزدهرة، وأهم ميزة لابد أن تكون لصيقة بالنقد هي الموضوعية حتى يأتي ثماره طيبة يانعة. وغياب الموضوعية و امتلاء الساحة المسرحية بأدعياء النقد، من شأنه أن يظل الجمهور خاصة أن المسرح لا يقبل عليه الكثير من الناس، بناء على ذلك فالجمهور يعتمد على ما يكتبه النقاد عن المسرحية، فيضع كل ثقته في رأيهم، وكما يحتاج الجمهور إلى النقد ، فإن العاملين بالمسرح من ممثلين ومخرجين هم أكثر حاجة إلى المراقبين لأن الكلمة المكتوبة تؤثر في الفنان كثيرا. فهي توجه الرأي العام الذي تتشكل آراؤه و أحاسيسه تبعا لآراء النقاد[1].

إن ندرة النقد – بل كونه غير موجود أصلا في الحقل العربي- يفسح الطريق أمام أدعياء النقد ليظللوا الجماهير والفنانين والكتاب معا. ذلك أن الناقد المسرحي " ينبغي أن يكون فنانا مسرحيا بالإمكانية ينبغي أن يكون ممثلا، وكاتبا مسرحيا ومخرجا ، وطبعا متفرجا واعيا، ينبغي عليه أن يفهم المسرح ومشكلاته من كلا جانبي الخشبة"، أي من وجهة نظر الطاقم الفني المسرحي ووجهة نظر الجمهور."[2]

وأمام غياب الناقد المسرحي يأتي الصحفي غير المتخصص لتغطية هذا النقص رغم انه لم يحل المشكلة تماما، إذ أن مهمته لا تتجاوز حد الملاحظة الشكلية السطحية أو رأيه الخاص لما طرحته المسرحيات، فيورد ملخصات سريعة عن المسرحيات دون الغوص في محتواها و إبرازها للقارئ انطلاقا من معايير ومقاييس تفرضها خصائص النقد المسرحي.

---

[1] مخلوف بوكروح: المرجع السابق، ص 63.
[2] أحمد زلط:المرجع السابق، ص 130.

ج- مشاكل الإخراج:

إن غياب المخرج الدارس لفن الإخراج والعارف لحدوده مشكل آخر يضاف إلى قائمة مشاكل المسرح التي حالت دون تطور المسرح الجزائري، ومحاولة تأصيله في المجتمع الجزائري، فالجزائر لا تعرف مخرج درس فن الإخراج كعلم وفن وتعرف على تقنياته ثم اتخذ الكاتب المسرحي شريك في صنع مجد فني تفتخر به الجزائر في الحفلات الدولية و الإخراج يعد وجه آخر للفن المسرحي يشعر الكاتب بالخيبة واليأس و الإحباط بسبب العجز عن عرضه لمسرحياته أمام الجمهور، وقد يفقد ثقته بنفسه.

في آخر هذا العنصر – مشاكل المسرح الجزائري- نشير إلى حل ربما يوافقني عليه الباحثون ألا وهو إنشاء معهد متخصص بتدريس الفنون المسرحية(تمثيل – كتابة النص المسرحي- مسؤول عن الإضاءة – مسؤول عن الديكور- موسيقى- إخراج – نقاد ...إلخ). فإن وجد مثقفون و مختصون لهذا الفن المسرحي أكيد لن تكون هناك مشاكل تقف حاجز في وجه فن المسرح فيسير نحو التقدم و الرقي.

د- مشكلة الجمهور:

إن المسرحية عمل تعاوني وهي تعبير فني عن صورة من صور الحياة، فمن خصائص الأدب المسرحي أنه فن جماعي أي تعاوني، فالكاتب المسرحي عليه أن يضع نصب عينيه وهو يكتب العمل المسرحي اعتبارات خارجية كثيرة كالممثلين والإمكانيات المادية للإخراج و كذلك الجمهور ومهمة إرضائه ليست سهلة بسبب تفاوت مستوى أفراده الثقافي و المعرفي من جهة، ومن جهة أخرى طبيعته النفسية (المتفرج)[1].

[1] مخلوف بوكروح: المرجع السابق، ص 50.

يعتبر الجمهور اليد الطولى في تقييم العمل المسرحي، و في هذا الصدد يقول الكاتب المسرحي" **جان جيرودو**" : إن النص المسرحي الجديد أشبه بإناء مصنوع من الطين، أما الحرارة التي تحوله إلى فخار وتظهر ألوانه الحقيقية و قيمته، فتمثل في جمهور المشاهدين[(1)].

بعد إقبال الجمهور على العروض المسرحية أحد العناصر الأساسية في قياس حركته و فاعليته، والملاحظ أن هناك تفاوت في الإقبال بسبب عدم توزيع المسرحيات و العروض على المصادر توزيعا منسجما من جهة، و إلى نوع المسرحية و طبيعتها من جهة أخرى فالمسرحيات الكوميدية تستقطب اهتمام الجمهور أكثر من الأنواع الأخرى للمسرحية واللغة أيضا تلعب دورا في إقبال الجمهور، فاللغة الدارجة وسيلة تعبير يتجاوب معها أكثر من المسرحيات المكتوبة باللغة الفصحى[(2)].

هـ- مشكلة اللغة:

إن مشكلة اللغة يعاني منها المسرح في الوطن العربي بإسره و لا يقتصر على الجزائر فقط، فأعاقت النص المسرحي في مسيرته نحو الثبات و اقتطاع مكان بين باقي فنون الأدب التي تطورت و نضجت فنيا لأنها بمثابة " القالب والوعاء الذي يصب فيه الأديب أفكاره، كما أنه وسيلة لتوضيح وعرض الأفكار، والتعبير عن متغيرات الحياة وبدونها يفقد النص صيته ووجوده"[(3)].

أدت مشكلة اللغة إلى الكثير من النقاش و الجدل و شغلت فكر الباحثين والنقاد في العالمين الشرقي والغربي من وطننا العربي، فانشطر هؤلاء إلى فئتين: الأولى تنادي باللغة العامية للنص المسرحي مستدلين على ذلك بمستوى الجماهير الشعبية الثقافي البسيط، وبالتالي تكون اللغة العامية أقرب إلى مستواهم الفكري من اللغة الفصحى ويستدلون أيضا بواقعية الأداء إذ أن النص المسرحي يجمع شخصيات مختلفة المستويات والثقافات.

---

(1) علي الراعي : " فن المسرحية" دار التحرير للطباعة و النشر، القاهرة، 1959، ص19

(2) مخلوف بوكروح :المرجع السابق، ص 61

(3) عبد المنعم أبوزيد:" الخطاب الدرامي في المسرح الحديث" مكتبة الآداب ، القاهرة، 2002، ص 81.

أما الفئة الثانية التي تتحجج وتصر على التمسك باللغة الفصحى، باعتبارها لغة القرآن الكريم ولغة العربي يفهمها أي شخص بغض النظر عن البلد الذي ينتمي إليه بينما العامية فتختلف من بلد إلى آخر بل تختلف حتى في البلد الواحد وتتعدد وتتنوع، ويرد هؤلاء على الرافضين للواء اللغة العامية مستدلين بما أسموه واقعية الأداء بأنهم أعطوا مفهوما سطحيا وساذجا للواقعية ذلك أن :" الواقعية في الأدب لا يقصد بها واقعية اللغة، بل واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع، ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان مقال الشخصية الروائية أو المسرحية بل يستنطق لسان حالها، وللأديب والكاتب بعد ذلك أن يعبر عما يفهمه بأية لغة يشاء"[(1)].

يرى أنصار اللغة الفصيحة أن كتابة المسرحيات بالعامية " فيه ابتذال للأدب بل و إخراج لمثل هذه المسرحيات من حظيرة التراث الأدبي الذي يرجى له البقاء والخلود وأن نجاح المسرحيات العامية جماهيريا لا يعني شيئا غير المتعة الوقتية التي تموت تلك المسرحيات بانقضائها على نحو ما حدث لمئات مثلها منذ أن عرف العالم العربي فن التمثيل الحديث في سنة 1848 حتى اليوم. و أن الأديب الذي يكتفي بالتقاط الحوار من ألسنة الشخصيات التي يلقى بأمثالها في الحياة، لا يخلق أدبا ولا يكتشف عن مجهول من قيم النفس أو قيم المجتمع و أخلاقه، و قد تكون مهارته كلها عندئذ كمهارة الببغاء الذي لا عقل له وكأنه آلة تسجل وتردد"[(2)].

و هناك قضية تتلخص في: أيهما أصلح للمسرح العامية أم الفصحى؟ أثير حولها الكثير من النقاش ولا يزال دائر، ذلك أنها ارتبطت بمسألة التعريب، و هذا ما ذهب إليه الدكتور **عبد الله الركيبي** باعتباره هذه القضية وليدة النقاش حول مسألة التعريب فيقول:" ومنشأ هذه القضية وسبب هذا الحوار أن هناك صداما حادا بين أنصار التعريب و خصومه، فالذين يجهلون العربية لا يتصورون أن يقوم مسرح للشعب يعتمد على اللغة القومية و إنما ينبغي أن يستخدم اللهجة الدارجة"[(3)].

[(1)]محمد منذور:" في الأدب والنقد" مطبعة نهضية، مصر ،1977، ص 132
[(2)]محمد منذور:" الأدب وفنونه" دار النهضة، مصر،2000، ص 116-117
[(3)] عبد الله ركيبي" تطور النثر الجزائري الحديث" الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1978، ص 236.

حدث في الجزائر اختلاف في القضية أيهما أصلح للمسرح لغة العامية أم الفصحى- حيث وجدت فئة تنادي بالعربية لغة للمسرح نظرا للظروف التي كانت تعيشها الجزائر في تلك الآونة، ويقول **محمد مصايف** في هذا الصدد:" فلغة المسرح – إذن- يجب أن تكون اللغة القومية لتشكيلها أحد العناصر الأساسية لشخصيتنا ثم لأنها الوسيلة الوحيدة الطبيعية التي تمكننا في ظرف قصير من تكوين هذا الروح الجماعي الذي بدونه لن يكتب نجاح لأي مسعى من مساعينا الوطنية"[(1)].

أما الفئة الثانية التي نادت باللهجة العامية الجزائرية، مبررة ذلك بالأمية والجهل اللذين زرعتهما فرنسا في نفوس الجزائريين، ويقف على رأس هذه الفئة **محي الدين باشترزي،** الذي يعتقد أنه لم يضيع وقته عندما ناضل طوال حياته من اجل استخدام اللهجة.

بعد أن تطرقنا في الفصل الأول حول الحديث عن المسرح بصفة عامة و المسرح الجزائري بصفة خاصة، ففي الفصل الثاني نتناول مسرحيتين من المسرحيات الجزائرية الحديثة (المحفز- ياقوت والخفاش) **لأحمد بودشيشة،** ونتحدث عن بناء الشخصية من حيث علاقتها بالفكرة ، وكذلك علاقة الشخصية المحورية بالشخصيات الأخرى، وعلاقة الشخصية بالصراع والزمان والمكان، ثم ندرج مقارنة بين شخصيات المسرحيتين بحيث تكون هذه الحقائق مستنبطة من النص ذاته.

---

(1)محمد مصايف:" فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث" الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص 80-81.


الفصل الثاني
بناء الشخصية المسرحية


المبحث الأول
الشخصية المسرحية

I-تعريف الشخصية المسرحية:

أ- لغة :

وردت لفظة الشخصية في معجم المنجد في اللغة العربية المعاصرة بمعنى طلع وارتفع، شخصية: ج شخصيات: مجموعة الصفات التي تُميّز الشَّخص عن غيره " احترم شخْصية فلان"، " شخصية مؤلف وآثاره"، " صاحب شخصية قوية" رَجُل بارز، ذو مقام :" شخصيّة عظيمة"[1].

ب- اصطلاحا

تعد الشخصية أهم ما في المسرحية، إذ يعرفها **فيليب هارمون** بأنها " عبارة عن كائنات ورقية" أي أن الشخصية تموت خارج النص. ويعرف **آن أوبرسفيلد** الشخصية المسرحية بأنها " موضع تقاطع مجموعتين سيموطيقتين هما:المجموعة النصية، ومجموعة العرض" أي أن الشخصية المسرحية نتاج تلاقح وتقاطع رؤيوي بين المتخيل المقروء في النص، والمرئي المجسد في العرض. ويعرفها **إبراهيم حمادة** بأنها "الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، أو على المسرح في صورة الممثلين" [2]، وهي عند برايس"لا يمكن تبنيها بأية طريقة إلا بالإلقاء بها في علاقات معينة... فالشخصية المحضة هي لا شيء مهما أتقن بناءها" [3] .

من التعريفات السابقة نستنتج أن الشخصية هي ذلك القناع الذي يلبسه الممثل لأداء أدواره المسرحية، وهناك من قدم الشخصية في القصة الدراميةعلى الحبكة، وما الحبكة عنده إلا نتاج طبيعي لصراع الشخصيات، إذ يقول **مارون الوود**:" هناك ما هو أهم من الحبكة، هناك ذلك الذي يعطي الحبكة معنى ومغزى، وحياة ... هذا الشيء هو الشخصية"[4] ، فالشخصية إذن نتاج مجموعة من العادات والسلوكيات لدى الفرد والمميزة له .

[1] انطوان نعمه وآخرون: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، 2000، ص 751.
[2] يحي البشتاوي: بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي،الأردن، ط1، 2004، ص 15.
[3] حسين رامز محمد رضا: الدراما ما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1972، ص 304.
[4] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري- دراسة نقدية-، الجزائر، 2007، ص 130.

II- أنواع الشخصية:

إن الدارس لشخصية المسرحية يكتشف أن لها أنواع مختلفة من الشخصيات التي يخلقها مؤلف المسرحية، ومن أبرز هذه الأنواع نذكر:

أ- شخصيات غير عادية:

تتميز الشخصيات المسرحية من أبطال وبطلات أنهم شخصيات غير عادية بل وأنهم يبدون كما لو كانوا أكبر من حقيقتهم في الحياة، ومن الثابت تاريخيا أن الشخصيات الرئيسية كانت عبارة عن ملوك، ملكات أو أفراد من الطبقة النبيلة، بالإضافة إلى هذا أنها تمثل الإنسان رجلا كان أو امرأة في أسوأ أو أحسن حالاته، ويبدو ذلك واضحا في سلوكياته وأفعاله، كما أن الشخصية الغير عادية دائما ما تكون في أضعف حالاتها، بسبب محدودية قدرتها على التحمل والثبات.

إن الشخصية غير العادية تتسم بسمات خاصة، تتفق مع تكوينها ومكوناتها، ولم تقتصر سمة غير العادي على أبطال وبطلات المأساة بل أيضا تتسم الشخصية الهزلية بسمات غير عادية، ومن أبرز المثالين لشخصية غير عادية نذكر: شخصية **جان داركل لجورج برناردشو**، **سيرتوماس مور القديس** الشهيد في مسرحية رجل لكل العصور التي كتبها **روبرت بولت**، ومع القرن الثامن عشر بدأ المسرح يشهد شخصيات مسرحية لا تتسم بسمات غير عادية، بل هي شخصيات أناس يعيشون في المجتمع العادي، وهم من عامة الناس لا ملوك ولا نبلاء بل ويجسدون لنا أحداث الحياة اليومية المعاشة"[1].

[1] شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية الإسكندرية،ط2، 2001، ص 79.

ب-الشخصيات النموذجية:

إن نماذج الشخصيات الرئيسية أبرزت ما يعكس حقيقة هامة، هي أننا لازلنا نعيش في عصر سادته الشخصيات الملكية، هذه الشخصيات تبدو ثلاثية الأبعاد، وتعكس فرديتها بشدة ولكنها في الوقت ذاته شخصيات عادية، وخير مثال على هذا النوع من الشخصية نذكر شخصية نورا هيلمر بطلة بيت الدمية لأبسن لقد زيفت في سرية وثيقة من أجل الحصول على بعض من المال لزوجها المريض، الذي يحتاج إلى عناية طبية، ونورا هي مثال الشخصية التي تقف منعزلة وحيدة عن الآخرين، ولا تتخذ موقفا أعلى من الجميع، ولكنهم يجسدون بشخصياتهم مواقف معينة لأناس عاديين من مجموع البشر[1] .

ج-الشخصية المركبة أو المدورة أو الفردية:

هي شخصية ذات عمق سيكولوجي وتتفرد عن سائر الشخصيات بآرائها، ومشاعرها ومواقفها، وعاداتها وقوة تأثيرها في مسار الفعل الدرامي، كشخصية هاملت ما كبت[2] .

د-الشخصية النمطية أو النوعية:

هي الشخصية التي لها وجه يعطي مظهرا واحداً، ويمكن التنبؤ بسلوكها إلى حد بعيد، وتتحقق فيها صفات عامة تشاركها فيها عشرات الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقة أو المهنة نفسها، وعيب مثل هذه الشخصية أنها لا تتميز بوجود متفرد داخل هذا الانتماء، وتظل محتفظة بسماتها النمطية، دون أن تنمو أو تتطور كما يحدث للشخصية الفردية، وقد تصلح هذه الشخصية في المسرحية الكوميدية، ولكنها تفقد بكثرة تكرارها في المسرحيات المختلفة قدرتها على إثارة الضحك بعد أن يألف المتلقي مظهرها وسلوكها، ودعابتها التي لا تكاد تتغير [3].

[1] شكري عبد الوهاب: المرجع السابق، ص 80.
[2] عواد علي: غواية المتخيل المسرحي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1997، ص 53.
[3] عواد علي: المرجع نفسه، ص 54.

هـ-الشخصية الكاريكاتورية أو المكررة:

هي الشخصية التي يركز المؤلف في رسمها على ملمح واحد من ملامحها الجسدية، أو النفسية أو الخلقية أو غير ذلك من ملامح الشخصية الإنسانية مهملاً بذلك كثيرا من الجوانب الأخرى التي تظل الشخصية من دونها كياناً مفتعلاً غير مقنع، يستطيع المتلقى معه أيضا أن يتنبأ بسلوكه في المواقف المختلفة، كما يتنبأ بسلوك الشخصية النمطية، وكثيراً ما تستند الشخصية المكررة على أفكار غير أصلية تدور حول الدوافع البشرية كشخصية البخيل مثلا الذي يخضع خضوعاً تاماً لنوازع البخل في نفسه بحيث يأتي أحيانا من السلوك ما لا يمكن أن يقبله العقل، وتكثر مثل هذه الشخصية في العديد من المسرحيات العربية ذات المنحى التهريجي[1].

و-الشخصية المحورية أو البطل التراجيدي:

البطل في النص هو الشخصية الرئيسية فيه، وهو الذي تدور حوله كل المحاور ويطلق عليه البروتاجونست، هذا البطل هو خالق الصراع، والدافع لتطور الحدث والموضوع، وهو في رأي **لاجوس ايجري**:" الشخصية الذي تدفعه رغبته نحو الوصول إلى هدفه، لا مجرد أن يتمنى دون سعي، تحقيق هذه الأماني والرغبات"[2]. ومن السمات البارزة للشخصية المحورية أن تكون هذه الشخصية سلبية كما هو الحال مع عطيل، أو إيجابية كما هو الحال مع أياجو الذي يحمل من العداء والكره لعطيل ما يجعلنا نصفه بخصم عطيل.

إن الشخصية المحورية لا تتحول من حال إلى حال، أي لا تغير من دوافعها الكامنة، بل يمكن أن نقول في حاله أياجو، أنه بلا قلب، ولا يعرف الرحمة بل هو شخصية عدوانية بكل ما تحمله الكلمة من معنى، ولا يمكن لأي شخصية أن تتحول إلى شخصية محورية لوحدها بل تسهم الظروف والأحوال والضرورات الداخلية والخارجية في هذا التحول.

---

[1] عواد علي: المرجع السابق، ص 54.
[2] شكري عبد الوهاب: المرجع السابق، ص 83.

III- مقومات الشخصية وأبعادها

لقد اهتم النقاد بمكونات الشخصية، وتبين لهم أن الشخصية الفنية تتكون من ثلاثة جوانب هي:

أ-البعد الفسيولوجي (المادي والعضوي)

وهو البعد الذي ينبغي أن يعنى به الكاتب عناية خاصة، لأنه يمثل اللقاء الأول بين المتلقي والشخصية، وهو اللقاء الذي يكوّن من خلاله المتلقي انطباعاته الأولية عن الشخصية وانجذابه نحوها أو نفوره منها، ولهذا البعد تأثير على تطورها الذهني ويصلح أساسا لمركبات النقص والاستعلاء فيها، ولهذا السبب فهو أشد الأبطال الثلاثة جلاء[1].

ب-البعد الاجتماعي (السيسيولوجي)

وهو المتمثل في الوضع الطبقي، ونوع التعليم، ونوع العمل، والحياة الأسرية والمالية، والدين والجنسية والهوايات وما إلى ذلك من ظواهر التركيبة الاجتماعية للشخصية،وأفعالها وطموحاتها، ورؤيتها للعالم، فالشخصية التي تنشأ في مسكن يفتقر إلى الشروط الإنسانية اللائقة تختلف انطباعاتها وأفعالها عن الشخصية التي تنشأ في قصر منيف، كما أن الشخصية التي تعيش وسط أسرة منحلة أو مفككة الروابط تختلف في سماتها عن الشخصية التي تعيش في كنف أسرة متماسكة ذات روابط وثيقة[2].

ج-البعد النفسي(السيكولوجي)

هو ثمرة البعدين السابقين، ويتجلى في التعبير عما تحمله الشخصية من فكر وعاطفة، وفي طبيعة مزاجها من حيث الانفعال أو الهدوء، الطموحات والمخاوف، التوقد الذهني أو تبلد الإحساس، التدين أو الإلحاد، الرقة والأدب أو الخشونة والفظاظة، كما أن أثر البعدين

[1] عبد المطلب زيد: أساليب رسم الشخصية المسرحية قراءة في مسرحية " كليوباترا" لشوقي، دار غريب، القاهرة، 2005، ص 27.
[2] عبد المطلب زيد: المرجع السابق، ص 28.

السابقين المشترك هو الذي يحي في الشخصية ميولها ومزاجها، وعقدها وهواجسها وعوارضها المرضية،ومن ثم يتحكم في سلوكها وعلاقتها ونظرتها العامة إلى الأشياء وقوة صراعها واحتكاكها بالآخرين[1] .

IV-تعريف البناء

من البديهي قبل أن نبدأ في دراسة بنية الشخصية المسرحية أن ندرج مجموعة من التعريفات للفظة " البناء" عند بعض الدارسين. إذ يعرفها **أنطواني ويلدن** بقوله:" مجموعة القوانين التي تحكم سلوك النظام"، وتعرفه **نبيلة إبراهيم** بقولها:" الطريقة التي يتكون منها إنشاء من الإنشاءات أو جهاز عضوي أو شكل كلي" ويعرفه **الصباغ** بقوله:" على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة حيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ومتعلقة بها، والبنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما، والعناصر والعلاقات القائمة بينهما ووضعها والنظام الذي يتخذه ويكشف التحليل عن العلاقات الرئيسية والعلاقات الثانوية، وبالتالي يمكن المقارنة بين الأشياء المتعددة في الموضوع".

ويعرفه **كيرزويل** بقوله:" النسق من العلاقات الباطنية (المدركة وفقا لمبدأ الأولية المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة، من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يفضي فيه أي تغيير في العلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالاً على معنى" [2]، من هنا نقول أن جميع الدارسين اتفقوا على معنى واحد للفظة " البناء".

[1] عبد المطلب زيد: المرجع السابق، ص 28.
[2] يحي البشتاوي: المرجع السابق، ص 13-14.


المبحث الثاني
بناء الشخصية
في مسرحية المخفر

تعد الشخصية من أهم عناصر العمل الفني، فالعمل الأدبي يقاس بمدى متانة الشخصية وقوتها في التأثير، كما أن لها القدرة على تطوير الحدث والنص داخليا وخارجيا، وتمتاز بالتركيز والدقة والمتانة والبعد الفني في التفكير والعمل والاستجابة ورد الفعل، ولنكتشف الطبيعة البنائية للشخصية الدرامية في النص المسرحي نعرض المحاور التالية:

I- ملخص مسرحية المخفر

تدور أحداث مسرحية المخفر لأحمد بودشيشة التي استلهمها من الحياة اليومية حول رجل يدعى " الصادق" أرغمته حماته (طاطا) على الخروج من بيته ليلا للبحث عن سيارة تُقل زوجته التي فاجأها ألم المخاض، فذهب إلى المقهى عساه يجد شخص يملك سيارة فينقله رفقة زوجته بسمة إلى مصحة التوليد، لكنه يعثر على محفظة نقود فيأخذها إلى المخفر بنية تسليمها لرجال الشرطة، ولكن بمجرد دخوله إلى المخفر يتحول إلى متشبه به، حيث يتهمه الخفير في أول الأمر بأنه يرشيه بينما الصادق في الأصل يسلمه المحفظة المفقودة، ثم يتهمه بتكوين عصابة بمجرد أن زوجته بسمة تتصل بالمخفر لتطمئن على زوجها الذي خرج ولم يعد، وأثناء التحقيق مع الصادق يتصل بالمخفر أشخاص يطلبون خدمات معينة.

الصوت الأول هو صوت امرأة تدعي بأنها بحاجة إلى خدمة من مخفر الشرطة، ولكن يتضح فيما بعد أنها تتسلى ولا تحتاج إلى أية خدمة من المخفر، والصوت الثاني هو صوت امرأة ثانية خرج زوجها لمشاهدة عرض مسرحي لكنه تأخر في العودة إلى بيته فتتصل بقسم الشرطة وتطلب من الخفير البحث عنه وإحضاره إليها، والصوت الثالث هو صوت امرأة قلقة ومتضايقة تشعر بالوحدة، فتتصل بالمخفر لتطلب من الخفير أن يسرد لها قصة حتى تخلد إلى النوم وتسليها، أما الصوت الرابع فهو صوت امرأة تبدو منتفخة البطن كأنها مشرفة على الولادة فيتعرف عليها الصادق، ويصرخ بأنها زوجته بسمة طالباً من الخفير أن يسألها عن حالها وهي بالفعل بسمة زوجة الصادق لكن الخفير لا يصدقها ويعتبرها عضو من أعضاء العصابة.

أما الصوت الخامس فهو صوت رجل يدعى " الربعي" غريب عن المدينة حل الليل ولم يجد غرفة يقضي فيها ليلته في قوله:" أنا رجل غريب عن المدينة... ونزلت بها ليلا... وأنا الآن أبحث عن مأوى، أو غرفة في فندق أبيت فيها..."[1(1)] ، فيتصل بالمخفر ليستفسر عما كان بإمكانه أن يقضي الليلة في المخفر حتى يطلع النهار.

أما الصوت السادس فهو صوت (طاطا) حماة الصادق تتصل في الصباح لتطلب من ابنها رئيس المخفر البحث عن زوج أخته بسمة الذي خرج ولم يعد، وسنلحظ أن الخفيران لم يقدما أية خدمة من الخدمات التي يطلبها المتصلين وهذا دليل على اللامبالاة وعدم توفير الأمن المطلوب توفيره، وبين كل اتصال يعود الخفير لاستجواب الصادق، ثم يخلد للنوم بعد أن تنتهي مناوبته ويأتي الخفير الثاني ليتولى مهمة الحراسة، فيكرر التحقيق مع الصادق كما يتصل بالمخفر للمرة الثانية الصوت الثاني أي المرأة التي خرج زوجها لمشاهدة عرض مسرحي وتأخر في العودة فتتصل لتعبر عن فرحتها بعودته سالماً، وكذلك الصوت الأول أي المرأة التي لم تكن في حاجة لأية خدمة وإنما تتصل لتتسلى، وأيضا الصوت الخامس أي الرجل الغريب عن المدينة.

يطلع النهار فيدور حوار بين الخفيرين حول المتهم الصادق خوفا أن يكون صهر رئيس المخفر فعلاً، فيتفقان على صبغه حتى لا يتعرف عليه، ثم يأتي رئيس المخفر فيخبره الخفير بأمر الصادق، لكن رئيس المخفر لا يصدق أن الصادق صهره، إلى حين أن تتصل حماته طاطا بابنها رئيس المخفر لتطلب منه البحث عن زوج أخته، فتتعرف على صوت الصادق من خلال الهاتف لكن حين تأتي إلى المخفر تكتشف أن شكله مختلف في قولها: حينما أسمع كلامك أقول إنك هو ... وحينما أرى لونك أنفي أنك هو، ما العمل يا رب؟... أعني حتى أعرف الحقيقة[2] فيخبرها الصادق أن الخفيرين صبغاه فتطلب من رئيس المخفر أن يأمر الخفيرين بغسل وجه الصادق، فيتضح أنه صهر رئيس المخفر وطاطا فعلاً. وتنتهي المسرحية بخروج الصادق وطاطا ورئيس المخفر باتجاه المستشفى حيث توجد بسمة التي ولدت ابن الصادق.

---

[1] أحمد بودشيشة: المخفر، دار الهدى، عين مليلة،ط1، 2000، ص 47.
[2] أحمد بودشيشة: المصدر السابق، ص 117.

II-شخصيات المسرحية:

مسرحية المخفر لأحمد بودشيشة تتكون من ثلاثة فصول، وكل فصل بمشهدين، وقد اختار شخصياته من الطبقة العامة الكادحة، تتمثل في شخصية الصادق، بسمة، طاطا، رئيس المخفر، الخفيران، الأصوات التي تتصل بالمخفر، وفيما يلي نفصل الحديث عن كل شخصية:

➢شخصية الصادق:

يمثل الصادق الشخصية المحورية في المسرحية، وهي الشخصية التي تستأثر باهتمام المشاهدين، فيتتبعونها ليعرفوا ما يحدث له، ولماذا يحدث، والصادق رجل من الطبقة العاملة بسيط لم يذكر لنا المؤلف مهنته لكن من خلال وضعه الاجتماعي نعرف أنه شخصية بسيطة تكافح في مجتمع طبقي واستغلالي، حيث يسجن ويحقق معه الخفير الأول تحقيقا مطولاً لمجرد أنه دخل المخفر ليسلم محفظة نقود عثر عليها في المقهى، وهدف المؤلف هو رسم صورة سوداء للمخافر وما يحدث فيها من لامبالاة واستهتار وعدم الإحساس بالمسؤولية من طرف الخفراء المفترض فيهم العدل وتوفير الأمن لا ترعيب المواطن البسيط الذي يلتمس منهم الحماية والمساعدة.

وسنلحظ على الصادق الرجل الذي يحب زوجته والمخلص لها من خلال قلقه عليها وهو في المخفر يحقق معه، وخروجه من بيته ليلاً ليبحث عن سيارة تقل زوجته إلى مصلحة التوليد وهو يرتدي منامته ولم يأخذ حتى هويته معه. وإصراره على إطلاقي سراحه لينقذ زوجته التي تلد من خلال جملة :[زوجتي تلد، أطلقوا سراحي][1(1)]التي ظل طوال الليل يصرخ بها، والتي أولها الخفيران بأنها كلمة سرية لعصابة تتجهز للهجوم على المخفر.

---

(1) أحمد بودشيشة: المصدر السابق، ص 45.

➢شخصية بسمة:

تمثل بسمة شخصية الزوجة المخلصة والوفية لزوجها، ويتضح ذلك من خلال رفضها لخروجه ليلاً من البيت وإصرارها على أنها لن تلد قبل الصباح، وكذلك قلقها عليه عندما يتأخر في العودة إلى البيت واتصالها بالمخفر لتطلب منهم البحث عن زوجها، ودفاعها عنه أمام أمها طاطا. مثال ذلك قولها لأمها:" ما كان لك أن تدفعيه للخروج يا أمي، هأنذي قلقة عليه ما سبب تأخره يا ترى"[1]، وكذلك:" لا تذهب في هذا الليل، يمكنني أن أنتظر حتى الصباح يا أمي"[2] وأيضا قولها للخفير:" جاء ..ني الطلق... أنا... أنا.. ألـ...لد... زوجي خرج ... يبحث عن سيارة.... أسعفوني"[3].

➢شخصية طـاطـا:

تمثل طاطا دور الأم الخائفة على ابنتها من أي مكروه، تظهر من بداية المسرحية كرهها للصادق واشمئزازها منه، حيث سنراها تدفع به خارج البيت ليبحث عن سيارة تقلّ ابنتها إلى مصحة التوليد، دون أن تهتم بالوقت المتأخر ولا ما قد يحصل له من مكروه، لكن في نهاية المسرحية تتغير نظرتها له، حيث تكون هي من يخلصه من الخفيرين واتصالها بابنها رئيس المخفر لتطلب منه البحث عنه " اسمع يا بني إن زوج أختك خرج ليلة البارحة يبحث عن سيارة لنقل أختك إلى المصحة فلم يعد إلى البيت يبدو أنه اختطف"[4] .

➢شخصية رئيس المخفر:

يمثل رئيس المخفر دور الرجل القاسي همه الوحيد هو الترقية في منصبه، بأي طريقة سواءً قانونية أو غير قانونية، وبالنسبة له منصبه أولا ثم صلة الرحم حيث سنرى من

---

[1] أحمد بودشيشة: المصدر السابق ، ص 52.
[2] أحمد بودشيشة: المصدر نفسه ، ص 16.
[3] أحمد بودشيشة: المصدر نفسه ، ص 44.
[4] أحمد بودشيشة: المصدر نفسه ، ص 111.

خلال المسرحية أنه لم يحضر حفل زواج أخته بسمة من الصادق، فلو حضر هذا الزواج لتعرف على الصادق عندما أدخله الخفيران إلى مكتبه.

➢شخصية الخفيران:

يمثل الخفيران شخصية رجلين يحرسان المخفر ليلاً بالتناوب، ويتلقيان اتصالات المواطنين الذين هم بحاجة إلى مساعدة، وما سنراه على الخفيرين هو اللامبالاة وتأويل الأمور وفق عقلية ساذجة وعدم تلبية طلبات المتصلين خاصة الربعي الرجل الغريب عن المدينة، وبسمة التي اتصلت بهم لتطلب منهم البحث عن الصادق، وأيضا اتهامهما للصادق بجرائم لم يرتكبها، بل وصل بهما الأمر إلى صبغ الصادق خوفاً من أن يكون صهر رئيسهما فعلاً، فهما يمثلان ما يحدث في المخافر في قول الكاتب:" خفيران يقومان بالتناوب على الحراسة، أحدهما يغالبه نعاساً قد استبد به، والآخر يهرول من حين إلى حين ليرد على المكالمات الهاتفية التي أبت أن تكف في هذا الليل البهيم... وحينما يرن الجرس يهرع إلى الجهاز ويتناول السماعة ويجيب في صوت أجش وغاضب"[1] .

III-علاقة الشخصيات بالفكرة:

تكمن فكرة المسرحية في تصوير المخفر وما يحدث فيه من لامبالاة واستهتار وعدم إحساس بالمسؤولية من طرف الخفراء الذين يُفترض فيهم العدل وتوفير الأمن، لا ترعيب المواطن البسيط الذي يلتمس منهم الحماية والمساعدة، والدليل على ذلك إعادة الخفير الثاني استجواب الصادق بطريقة استفزازية رغم أنه يعلم بأن زميله الخفير الأول كان قد استجوبه وأحاط بحيثيات القضية بالكامل، وتظهر علاقة الشخصيات بهذه الفكرة من خلال الخفيران وتعاملهما مع أي أحد يطلب المساعدة حتى الذين اتصلوا بالمخفر مثل: الربعي، كما تصور هذه المسرحية كيفية تأويل الأمور وفق عقلية ساذجة وتقديس المصالح الأمنية، وكذلك التجاهل وطريقة تطبيق القوانين.

[1] أحمد بودشيشة: المصدر السابق ، ص 18.

وتبرز علاقة فكرة المسرحية برئيس المخفر عندما يطلب من الخفيران قراءة تقرير ليلة البارحة ويجده صغيرا، فيأمر هما بإضافة أشياء لم تحصل، فالمهم عنده هو أن يكون التقرير كبيراً مثال ذلك أمره للخفيران بأن يسجلا في التقرير أن الصادق قد كسر أنبوب التدفئة، وبالتالي سيقضون فصل الشتاء في البرد" اكتب في التقرير أنه هشم أنبوب التدفئة المركزية .... وتركنا في البرد القارس"[1].

تتضح علاقة الخفيران بفكرة المسرحية من خلال استجواب الصادق وتأويل جملة " أطلقوا سراحي، زوجتي تلد" بأنها كلمة سر العصابة [2].وكذلك رفضهما مساعدة الرجل الغريب عن المدينة في قول الخفير 1:" المخفر ليس مأوى خيريا، إنه لا يقدم الخدمات الخيرية المطلوبة منه، ولا الوجبات الغذائية، المخفر لا يتدخل في شؤون الغير، هذا من شأن الجمعيات الخيرية الكثيرة المنتشرة في المدينة"[3] فهما يؤولان الأمور دائما بالشر.

تبرز علاقة الصادق بفكرة المسرحية من خلال اتهامه بالرشوة:" من قال لك أنني مرتشي، هه" [4].ثم اتهامه بتكوين عصابة:" بل قل إنها العصابة، صارحني بالحقيقة، ثمة شيء لم يدخل رأسي"[5]، رغم أن نيته كانت صادقة وهي تسليم محفظة نقود عثر عليها في المقهى المجاور لبيته، وأيضا من خلال طريقة استجوابه بالاستفزازية، فما يهم الخفيران هو إلقاء القبض على الأشخاص دون التأكد من براءتهم، من هنا نقول أن أغلب شخصيات المسرحية تجسد ما يحدث في حياة المواطن البسيط خاصة شخصية الصادق.

---

[1] أحمد بودشيشة: المصدر السابق، ص 99.
[2] أحمد بودشيشة: المصدر نفسه ، ص 90.
[3] احمد بودشيشة: المصدر نفسه ، ص 48.
[4] أحمد بودشيشة: المصدر نفسه ، ص 23.
[5] أحمد بودشيشة: المصدر نفسه ، ص 45.

IV- علاقة الشخصية المحورية بالشخصيات الأخرى:

لابد أن يحدث بين الشخصيات التي يختارها مؤلف المسرحية علاقة سواء كانت علاقة حسنة أو سيئة، وهي علاقات مهمة تقتضيها المسرحية، يضعها المؤلف بصفته خالق الشخصيات، كما أنه يعرف كيف ومتى تحس هذه الشخصيات، وما هو شعور كل منهما اتجاه الآخر، وماذا يريد كل منهم من الشخصية الأخرى، كما يحدد المؤلف متى تبدأ العلاقة ومتى تتطور ومتى تنتهي، وقد اختلفت العلاقة بين شخصيات مسرحية المخفر بين العلاقة الايجابية والعلاقة السلبية، حيث يمثل الصادق الشخصية المحورية في المسرحية فتربطه بالشخصيات الأخرى علاقة.

أما علاقة الصادق بزوجته بسمة فهي علاقة زوجية ناجحة وقوية، وسنرى هذا من خلال خوفها عليه من الخروج ليلاً للبحث عن سيارة تُقلها إلى المستشفى فتصر على أنها لن تلد قبل الصباح، وأيضا قلقها الذي سنراه عند تأخره في العودة، حيث تتصل بالمخفر لتطلب منهم البحث عنه، وسنرى الصادق خائفاً على زوجته التي تعاني من ألم المخاض، فيظل يصرخ طوال الليل بإطلاق سراحه ليطمئن على زوجته ومن شدة خوفه عليها خرج بمنامته ودون أن يأخذ هويته.

أما علاقة الصادق بحماته (طاطا) فسنلاحظ أنه يحبها ويحترمها وينفذ كل طلباتها، أما هي فسنراها مشمئزة منه وغاضبة حتى أنها تدفعه إلى الخروج دون أن تكترث لما قد يحصل له من مكروه، وتتهمه بالتقصير في حق ابنتها. وسنلاحظ تغير نظرتها إليه في نهاية المسرحية، إذ هي من تخلصه من أيدي الخفيرين.

تتضح علاقة الصادق بالخفيرين من خلال تأويلهما للأمور وفق عقلية ساذجة، مثل قول الخفير الأول للصادق:" قل لي الحقيقة، كيف فكرت في القدوم إلينا؟ بل قل لي عمن خطط

لك بالمجيء إلينا مدعيا أنك وجدت نقودا مرماة على الأرض فحملتك نخوتك بالإتيان بها إلينا"[1].

فالعلاقة بينهما علاقة الضحية بالجاني، وتتضح العلاقة بين الصادق والخفيران أيضا في تصرفهما المتمثل في صبغ وجه الصادق حتى لا يتعرف عليه رئيس المخفر:" ليس صعب يا رجل، علبة الدهن لا تكلفنا كثيرا ومتوفرة في السوق... وما عليك إلا أن تصبغ وجهه"، " نصبغه بالدهن؟ !.. إنها فكرة شيطانية"، " وأي لون تريد أن تموه به وجه الصادق"[1] .

أما علاقة الصادق برئيس المخفر فهي علاقة مصاهرة، فبسمة هي أخت رئيس المخفر الذي لم يحضر زواجهما" لم يحصل تعارف بين شقيقي وزوجي، أنت تعلمين أنهما لم يلتقيا قط، إن عتابي مازال قائماً، كيف أنه لم يؤد لي زيارة يهنئني فيها بزواجي، لقد انقضى عليه أزيد من سنة"[2] ، فهو لا يهتم منذ أنهى تربصه إلا بالاستعداد للتعيين والترقية في منصبه بأي طريقة سواءاً كانت قانونية أم لا. مثل ذلك قوله للخفير:" وقليلة... إن المسؤولين يريدون مني تقريرا سمينا. والتقرير السمين هو الذي يُقبل وينال رضا المسؤولين... أما التقرير الغث الهزيل القليل الصفحات... فإنه يرمى في سلة المهملات، أتريدان من رئيسكما أن يظل رئيس مخفر ولا يرقى في المسؤولية" [3]. فالعلاقة بينهما علاقة تضاد وصراع.

أما الأشخاص الذين يتصلون بالمخفر لطلب مساعدة فالعلاقة بينهم وبين الصادق منعدمة، ماعدا الصوت الرابع الذي هو صوت بسمة تتصل بالمخفر لتطلب منهم البحث عن زوجها الذي تاخر في العودة إلى بيته. وكذلك الصوت الخامس الذي هو صوت الربعي،

---

(1) أحمد بودشيشة: المصدر السابق، ص 25.
(1) أحمد بودشيشة: المصدر السابق، ص 95.
(2) احمد بودشيشة: المصدر نفسه ، ص 56.
(3) أحمد بودشيشة: المصدر نفسه ، ص 98.

حيث عندما يسمع الصادق الخفير يرفض مساعدة الغريب (الربعي) يقول بأن رجال الشرطة مقصرون" يبدو لي أنكم مقصرون في تقديم الخدمات للناس" [4].

أما بقية المتصلين فلا علاقة لهم بالصادق، ونبين في الجدول التالي علاقة الصادق بالشخصيات الأخرى للمسرحية:

المسرحية	*نــوع العــلاقــة*	
المخفر	علاقة التضاد والصراع (≠)	علاقة المساعدة والتوافق (=)
	الصادق≠طاطا ⇐ علاقة الرجل بالحماة الصادق ≠ الخفيران الصادق≠ رئيس المخفر } علاقة الجاني بالضحية	الصادق= بسمة ⇐ علاقة زوجية ناجحة الخفير الأول = الخفير الثاني الخفيران = رئيس المخفر } علاقة أعضاء السلطة الواحدة

V- علاقة الشخصية المحورية بالصراع:

حتى يصل العمل المسرحي إلى قلوب الناس وعقولهم في سهولة ويسر ويحقق الغاية التي يرجوها، لابد من أن يتوفر على عنصر جوهري يمثل روح هذا العمل وقلبه النابض والعمود الفقري الذي يقوم عليه بناؤه ألا وهو عنصر الصراع الدرامي الذي تقوم الشخصيات بتحمل عبئه من خلال مواقف وأحداث يتجلى فيها طرفا الصراع، يتصارعان صراعا يدفع بالعمل الدرامي إلى ذروته التي تمثل قمة الأزمة، والتي [ينظر إليها عادة على أنها نقطة وسط في الأحداث يعقبها فعل انحداري يؤدي إلى حل العقدة] [1].

وأقرب تشبيه للصراع بين شخصيات العمل المسرحي هو المباراة التي ينشد فيها كلا الفريقين المنافسة والفوز، والجماهير تقبل عليها متحيزة لأحد الفريقين، ولو تصورنا

(4) أحمد بودشيشة: المصدر نفسه ، ص 84.
(1) حسين رامز محمد رضا: المصدر السابق،ص 503.

مباراة لا روح فيها للمنافسة والصراع الذي يدفع بالمتفرجين إلى التحيز لفريق دون الآخر، فإنه من المؤكد أن الناس سوف ينصرفون عنها لخلوها من عناصر التوتر والترقب والجذب والشد والتشويق.

ويؤكد لاجوس أجري في هذا الصدد أن " الصراع هو علامة الحياة في كل عمل أدبي، إنه نبض القلب ولا يمكن أن يحتوي عمل أدبي على صراع إلا ويشعرك بوجوده في العمل، إن الصراع هو ذلك النشاط الجبار الذي يمكن بوساطته أن يخلق التفجير الواحد سلسلة من التفجيرات بعد ذلك، ويمكنك أن تضع شخصيتين متخاصمتين، أو مجموعة من الخصوم كلا منهما في وجه الآخر ليستكشف وقوع صراع عنيف يبهر الأنفاس"[1].

ويعرفه مجدي وهبه بقوله:" الصراع هو التصادم بين الشخصيات أو النزعات الذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية أو القصة، وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات، أو بين إحدى الشخصيات وقوى خارجية، كالقدر والبيئة أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى" [2].

ويعرفه عبد العزيز حمودة:" هو العمود الفقري للبناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث أولا وجود له، إن الصراع الدرامي يؤدي في جزيئاته إلى لحظات من التوتر العاطفي" [3].

إن الصراع ينشأ بين فرد ما وقوة مناوئة له، أو بين فرد ومجموعة كاللص الهارب الذي تطارده قوة من رجال الشرطة، أو بين فرد والطبيعة، وقد يكون داخلياً في نفس البطل، فالصراع يظل يشد انتباه المشاهدين طوال المسرحية، مترقبين النتيجة النهائية له وكيف سيحل، فهدف كل من الشخصية المحورية وخصمها تحطيم كل منها لإرادة الآخر، وهما في سبيل ذلك يأتيان

---

[1] لاجوس أجري: فن كتابة المسرحية: ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ،(د.ت)، ص 320.
[2] شكري عبد الوهاب: المرجع السابق، 2001، ط2، ص 21.
[3] شكري عبد الوهاب: المرجع نفسه ، ص 93.

بأفعال مقصودة لذاتها كوسيلة من وسائل الهجوم على الخصم، ويرد الخصم بأفعال أو بهجوم مضاد يتناسب مع ما وجه إليه من أفعال.

تظهر علاقة الصراع بالشخصية المحورية (الصادق) من خلال اتهامه بالرشوة، ثم تكوين عصابة لمجرد أنه عثر على محفظة نقود في المقهى، واتصال زوجته بالمخفر عندما تأخر في العودة لتطلب منهم البحث عنه، وكان الأجدر بالخفيرين أن يشكرا الصادق ويشجعانه على نيته الطيبة والحسنة لكن حصل العكس، وبالتالي وقع الصادق في صراع بين خوفه على زوجته التي تنتظره لينقلها إلى مصحة التوليد، وبين إثبات برائته من التهم المنسوبة إليه، وتبلغ الأزمة قمتها في هذه المسرحية عندما يتهم الصادق بجرم لم يقترفه ولا يجد منفذا يلجأ إليه لإثبات براءته.

VI- علاقة الشخصية المحورية زمكانيا:

إن المقصود بالمكان المسرحي هو الميدان الذي تجري فيه أحداث مشهد من المشاهد أو درامة من الدرامات، ومن الصعب العمل في المسرح بدون مكان مسرحي[1] . والمكان الذي اختاره أحمد بودشيشة لمسرحية المخفر هو البيت أي غرفة نوم ومخفر، إذ تحمل المسرحية اسم هذا المكان (المخفر)، وهو نموذج لهذا النوع من الفضاءات التي تحيطها السرية والغموض نظرا لأهميتها الشديدة، ودورها الذي يُفترض أن يكون خدمة المواطنين وحمايتهم من أي خطر قد يهدد حياتهم ويستهدف أمنهم وسلامتهم.

إن المعنى اللفظي للفظ " مخفر" يفيد انه المكان الذي يستجير به الإنسان طلبا للأمن والحماية، لكن هذا المعنى تغير في هذه المسرحية فوظيفته تتخذ دلالة معاكسة، إذ عوضا عن توفير الحماية للمواطن، فإنه يزرع في نفسه الخوف والرعب إلى أن يجد نفسه محاصرا داخل كيانه
الذي يشدد الخناق والضغط عليه، ويصعد القلق داخله فيقف عاجزا أما سلطته ودكتاتوريته المؤسسة على الاضطهاد السري، والحصار الخانق.

[1] كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء، الاسكندرية،ط1، 2006، ص 680.

ويبقى البطل (الصادق) محاصر داخل الفضاء الخانق مدة زمنية تقدر بليلة كاملة موزعة على مساحة ورقية مداها ثلاثة فصول وكل فصل بمشهدين.

كما أن المكان المسرحي في هذه المسرحية هو الذي يحدد لنا وضعية الشخصيات المادية، فشخصيات المسرحية مجرد أشخاص بسطاء يعملون بجهد من أجل توفير المال، فهم من الطبقة الكادحة والعاملة وسنعرف هذا من خلال وصف المؤلف للمكان. والملاحظ على أية مسرحية أن كاتبها يلتزم بمكان واحد لا يغيره، بل عليه أن يتحدث على الأقل عن مكان واحد في كل فصل ويكتفي بذكر جملة " المكان نفسه" أو " المنظر نفسه"، وفي هذا الأمر إهمال كبير لقضية المكان أو سوء تقدير له، وربما يعود ذلك إلى الخشبة التي تحاصره وتراقبه وتضيق عليه الخناق، وبالتالي فهو يكتب ما يلائم الجمهور والممثل وما يملكون من قدرات وإمكانيات وتجهيزات وهكذا لا ينفق كثيرا المخرج على الديكور ولا يتعب في تغييره فيضطر إلى الاقتصار.

أما عن الزمن المسرحي فقديماً كان مجرد توقيت للأحداث واليوم تغيرت النظرة كل التغير وصار أهم بكثير من ذلك، يقول مصطفى تواتي:" لم يكن الزمن يشكل قضية صعبة قديماً، ولكن حديثا أصبح مشكلة عويصة، وذلك أنه لم يكن توقيتا للأحداث، فأصبح عنصرا معقدا وشريانا حقيقيا من شرايين العمل الأدبي"[1] .

فالزمن الذي اختاره أحمد بودشيشة في مسرحية المخفر هو ليلة موزعة على مدى ثلاثة فصول، سيتضح فيها الفكرة التي يعالجها ثم تأزمها وصولاً إلى الحل الذي ينتهي بغلبة إحدى الشخصيتين اللتين تُمثلان وجهتي نظر متناقضتين، ولعل سبب اختياره لليل هو أنه في الليل يكون الظلام حالك وتقل الحركة فيه، وبالتالي لا يستطيع الصادق أن يعثر على سيارة تقل زوجته إلى مصحة التوليد، فلو جرت الأحداث نهاراً لما حصل صراع بين الصادق والخفيرين ولا اشتد الصراع وبلغ ذروته، وربما لم يعثر الصادق على المحفظة التي سببت له مشكلة في المخفر لكثرة المارة، وما يدل على أن الأحداث وقعت في الليل نجد:" لم تعد كذلك ... لقد صارت لبؤة تريد أن تتسلق الخزانة، لأنها تريد أن تزعزعها عن مكانها في هذا الليل البهيم"[2]

---

[1] عز الدين جلاوجي: المرجع السابق،ص 144.
[2] أحمد بودشيشة: المخفر، ص 08.


المبحث الثالث
بناء الشخصية في مسرحية
ياقوت و الخفاش

بعد أن تطرقنا إلى بناء الشخصية في مسرحية المخفر، نتجه الآن لدراسة بناء الشخصية في مسرحية ياقوت والخفاش التي أهداها الكاتب إلى الجزائر الغالية، محاولا بذلك التذكير بالتضحيات التي قدمها الشهداء في سبيل استرجاع ما أخذ منهم بالقوة من طرف المستعمر الظالم، معتمدة في دراستي على نفس المحاور السابقة، ونشير في أول الأمر أن هذه المسرحية هي مسرحية رمزية.

I-ملخص مسرحية ياقوت والخفاش:

تدور أحداث مسرحية ياقوت والخفاش حول امرأة تدعى ياقوت تعاني من أعراض الوحم الذي أثر على صحتها لأنها لم تنجب منذ 20 سنة، فأصبحت تتوهم أن الجميع ضدها حتى أقرب الناس إليها أختها زعرة، وبلغ تأثير الوحم عليها حد التوهم بأنه ليس وحماً بل هو أعراض مرض خطير بدأ ينهش في جسدها، فأضحت قلقة، مضطربة، متشائمة، انفعالية تشك في كل شيء حتى في نفسها، وهنا نقول بأن الكاتب شبه الفترة الحرجة والقلقة التي عاشتها الجزائر في زمن مضيء بوحم المرأة وما يصاحبه من قلق وتوتر واضطراب وشك.

في هذه الظروف التي تعيشها ياقوت تظهر العجوز برنية وهي من معارف ياقوت وزعرة اللتين تمنحانها كل ثقتهما وتقديرهما، فتقابل إحسانهما بالإساءة، حيث تزرع خفية في عقل ياقوت أنها تتوهم لا تتوحم، وأن ما يظهر عليها ليس أعراض حمل، إنما هي أعراض مرض خبيث استفحل في جسدها وبدأ ينهش في خلاياها، وأن حملها مستحيل بعد مرور 20 سنة، إذ أصبح ابنها شاباً في العشرين من عمره، ويصل بها حقدها على ياقوت إلى تهديدها بإخبار الجميع أن فاتحاً ابن حفيدها الجايح وليس ابن ياقوت وسعد، مبرهنة على ذلك بعجز ياقوت على الإنجاب مدة عشرين سنة، وتعرض عليها مقابل تكتمها على هذه التهمة الملفقة أن تغادر إلى فرنسا رفقة الجايح وإلا ظهر الجايح وطالب بابنه أمام الملأ.

ثم يدور حوار بين نزيهة ابنة زعرة وفاتح ابن ياقوت حول الشخص الغريب الذي رأه وهو قادم من الحقل ليأخذ الغذاء، حيث شبهه بالغول واستغرب عندما سأله عن ياقوت ونطق باسمها، لكن نزيهة لا تصدقه وتعتقد أنها أسباب اختلقها لكي يمكث مدة أطول معها، وسنرى زعرة تحاول التخفيف عن أختها ياقوت والتأكيد لها بأنها حامل، وحينما تسمع أن العجوز برنية هي التي زرعت هذه الشكوك في نفس ياقوت تغضب منها وتصر أنها كاذبة وأن ما تشعر به ياقوت هو وحماً في قولها:

زعرة: اسمعي... إنني جادة هذه المرة، لن أتحرك من هنا حتى تخبريني عمن جاءك بهذه الأخبار، ووشوش أفكارك بهذه الظنون القاتلة.

ياقوت: (في ثقة كبيرة وهي تمسح دموعها المنهمرة على خذيها)

لا أظنك تشكين في قدرة العجوز " برنية"

زعرة: هي عجوز مجرمة، وقابلة ماهرة، لا يمكن لأحد أن يستغني عنها، ولكن ما دخلها في هذا الأمر.

(تبحلق في وجه أختها)

ياقوت: (تهز ياقوت رأسها بالإيجاب)

هي ... نعم هي التي أبلغتني بأن أخرج من وهمي، وأن ما اعتقدته وحما، ما هو إلا وهم، أي مرض مزمن يستفحل الآن في أحشائي.

زعرة: (تمسك رأسها غير مصدقة)

أكاد لا أصدق .... أهي التي قالت هذا الكلام؟

ياقوت: نعم ... ما رأيك أنت؟

زعرة: وكيف استطاعت أن تصل إلى هذا الاستنتاج الخطير؟ !

ياقوت: بالخبرة والتجربة يا أختاه.

زعرة: لا غرور أن العجوز قد جُنَّت، لا يمكن أن يقال لامرأة تتوحم أنها تتوهم.

ياقوت: (وهي ترمقها متابعة تغيرات ملامحها)

لا تخفي ضعفك.

زعرة: لست أخفيه، وإنما ...

ياقوت: (مقاطعة بصرامة)

إياك أن تقولي إنني أتوحم.

زعرة: (في تصميم)

لن أقول كلاما غيره.

ياقوت: أنت تكذّبين العجوز إذن؟.

زعرة: ليست مسألة أكذب أو أصدق... وإنما الذي جعلني أشك هو هذا التغير المفاجئ الذي طرأ

على العجوز، كان عليها أن تطلعني أنا الأولى به- إذا كان ما زعمته صحيحا- ولا تطلع أحدا

غيري.

ياقوت: هذا ما يحز في نفسك إذن؟ إنما لم تُطلعك أنت الأولى عليه هه؟ بهذا فوتت عليك فرصة

الاستمرار في متابعة نسج الأكذوبة الكبرى.

زعرة: (في شبه تضرع)

لم أكن أكذب عليك يا أختي، لا كذبة كبرى ولا صغرى... ثقي بي.

(تهم بالخروج غاضبة) سأمضي إلى العجوز لأعرف منها ما الأمر[1]

ثم يأتي دور الجايح ليكمل ما أقدمت عليه العجوز برنية، حيث سنراه يدخل على ياقوت خفية ويحاول إقناعها بالهروب معه لكنها ترفض، فيروي لها مؤامراته التي أقدم على فعلها في الماضي، حينما حاصر الجنود الفرنسيون " الدوار" وشرعوا في قصفه بمدافعهم... كان ذلك يوم زفاف ياقوت من سعد حاول الجايح أن يغتصبها، وبينما هو يهددها يدلف السعيد زوج زعرة لينقضها من الجايح ويخبره بالحقيقة فلا يجد الجايح مخرجا إلا الانسحاب في جبن وخوفا على حياته رغم رفض برنية الاستسلام.

[1] أحمد بودشيشة: ياقوت والخفاش،دار الهدى، عين مليلة، ط1، 2000، ص 56-57.

II-شخصيات مسرحية ياقوت والخفاش:

تتكون مسرحية ياقوت والخفاش من ثلاثة فصول، وكل فصل بثلاثة مشاهد ما عدا الفصل الأخير من مشهدين، وقد اختار شخصيات بسيطة رمزية، تتمثل في شخصية ياقوت وأختها زعرة، السعيد، برنية، الجايح، نزيهة، فاتح، ونفصل الحديث عن كل شخصية فيما يلي:

➢شخصية ياقوت:

(ياقوت) أو (الياقوت) هو نوع من الأحجار الكريمة الثمينة، رمز بها الكاتب إلى الجزائر وقد وفق في اختيار الاسم نظراً لقيمة هذا الوطن والأرض الطيّبة في نفوس الجزائريين، وسنراها على مدى المسرحية قلقة وشاكة ومتوهمة بأنها ليست حامل بل مرض خبيث بدأ يستفحل في جسدها، وهو تشبيه لفترة حرجة وقلقة عاشتها الجزائر، نتيجة ظهور بعض الأيدي الخفية التي عملت على التشكيك في حريتها وقدرتها على البناء والتشييد.

➢شخصية زعرة:

(زعرة) أو (الزعرة) هو نوع من الطيور لا يرى إلا في حالة قلق دائم، وقد كانت زعرة على مدى المسرحية في حالة قلق دائم على أختها ياقوت، حيث سنراها تقف إلى جانب أختها وتحاول التخفيف عنها والدفاع عن شرفها، ومؤمنة ومتيقنة من أن ياقوت قادرة على الحمل والإنجاب ثانية.

➢شخصية برنية:

هي صفة شعبية تطلق على الشخص الغريب فيقال: فلان (براني) وفلانة (برانية) ولعل الكاتب كان يعني بهذه التسمية فرنسا، نظرا للمواصفات القبيحة التي تتصف بها في قوله:" تدلف العجوز (برنية) وهي امرأة طاعنة في السن، متجمدة الوجه، متخشبة اليدين ... الوشم يغطي أكبر مساحة من جسدها، كحلاء البشرة، تبدو نشطة في مشيتها مقارنة مع

سنها، عيناها الحادتان ينبعث منهما الخبث والغدر"[1] وسنراها حاقدة على ياقوت وتزرع في عقلها أشياء كاذبة وباطلة وقد رمز بها الكاتب إلى عميل فرنسا.

➢شخصية الجايح:

هي صفة تلصق بالشخص الذي لا يًعتمد عليه نظرا لعجزه وفشله في تأدية المهام المكلف بها، وباعتبار الجايح يمثل كل عميل يعمل لصالح أعداء وَطنه، فإننا سنراه يفشل في مؤامرتين من المؤامرات التي كان يحبكها ضد (ياقوت/ الجزائر) ولصالح فرنسا. ففي المؤامرة الأولى التي قام بها ليلة زفاف ياقوت، هذا الزواج الذي يرمز إلى الثورة التحريرية، حاول اغتصابها، بيد أن مؤامرته انقلبت عليه، إذ تنفجر قنبلة في وجهه تؤدي إلى تشويه خلقته بحروق ويظنه، سكان القرية قد قُتل وحُمل إلى فرنسا مع بقية ضحاياها الذين شاركوا في تلك الحملة من أجل اغتصاب ياقوت، لكنه يعود بعد عشرين سنة، وبعد استقلال الجزائر الذي مثله الكاتب في ابنها (فاتح)..... يعود لتنفيذ مؤامرته الثانية ألا وهي زرع الريبة والشك في نفوس الجزائريين اتجاه وطنهم (ياقوت) عبر الادعاء بأن (فاتح) ليس ابن (ياقوت) من ابن عمها (سعد) بل ابنه هو.

➢شخصية السعيد:

يرمز الكاتب بالسعيد إلى إرادة الحرية، حيث سنراه الرجل الذي يخلص ياقوت من الجايح وجدته برنية بتصديه لهما، ومناظل في سبيل عزته وكرامته، إذ بث الكاتب في روحه جميع معاني القوة والعزم والصمود والتحدي، والأهم من كل ذلك زرع فيه روح اليقظة فكان بحق العين التي تحرس ياقوت من كل شر، والصدر الذي يرد عنها ما يصوب نحوها من ضربات الأعداء المتربصين بها، وهذا ما ينطبق أيضا على زعرة التي كانت إلى جانب زوجها سعيد مناظلة من أجل ياقوت الجزائر.

---

[1] أحمد بودشيشة: المصدر السابق ، ص 16.

➢شخصية فاتح:

بما أن (ياقوت) هي رمز الجزائر فإن ابنها (فاتح) هو الحرية أو الاستقلال الذي يمثله الفتح المبين، ومنه يصبح التشكيك في نسبه لأبيه سعد هو في الواقع تشكيك في حرية الجزائر، والثورة التي انجبت هذا الفتح، أما التشكيك في الحمل الجديد لياقوت والذي جاء بعد عشرين سنة، فهو تشكيك في قدرة الجزائر على البناء والتشييد من جديد بعد الدمار الذي حلّ بها من جراء الحرب الفرنسية، وسنراه مستعجل على الرحيل، إذ هيأ علبة كبريت ليضرم النار في الكوخ بعد الرحيل.

➢شخصية قريهة:

هي فتاة شابة متلهفة لمغادرة ذلك المكان الموحش من وجهة إحساسها، وسنراها خائفة على خالتها ياقوت حينما تراها مريضة، حيث لا تسمح لفاتح بالدخول إلى أمه ياقوت ليخبرها عن الرجل الغريب الذي رآه وهو قادم من الحقل ليأخذ الغذاء وهي تمثل جيل الاستقلال، وسنراها خائفة من الغول الأحمر أي الجايح عندما يخبرها عنه ابن خالتها فاتح إلى درجة أنها تسأل أبيه إذا كان هناك أغوال حقاً في قولها لأبيها:" أن مثلك يا أبي... لكن... إنني بت أخاف منه... لقد باتت تستيقظ فيه الأرواح الشريرة والأشباح المخيفة، ألم تستيقظ فيه أرواح شريرة يا أبي تلك التي كانت تقاتلكم وتحرق دوركم وتقطع أرزاقكم؟"[1]

[1] أحمد بودشيشة: المصدر السابق ، ص 79-80.

III-علاقة الشخصيات بالفكرة:

تكمن فكرة مسرحية " ياقوت والخفاش" في التذكير بالفترة التي عاشتها الجزائر أثناء الثورة التحريرية، والشهداء الذين قتلوا في سبيل تحرير الجزائر، ويريد أن يقول **أحمد بودشيشة** أيضا أن الجزائر قادرة على البناء والتشييد بعد الدمار الناتج عن الثورة، وما سنراه في المسرحية أن الكاتب رمز للجزائر بياقوت التي ستظهر على مدى المسرحية عصبية، متوهمة، متهمة بالخيانة وهو تشبيه جاء به أحمد بودشيشة ليعبر عن فترة حرجة وقلقة مرت بها الجزائر أثناء الثورة التحريرية.

إذ تبرز علاقة السعيد وزوجته زعرة اللذين رمز بهما الكاتب إلى إرادة الحرية -بفكرة المسرحية من خلال الدور الذي أسنده لهما ألا وهو حماية ياقوت الجزائر من كل خطر والتصدي والصمود للضربات المصوبة نحوها (ياقوت)، حيث سنراهما يناظلان في سبيل عزة وكرامة ياقوت الجزائر، وتكون الغلبة في الأخير لهما بإحباط كل التهم المنسوبة إلى الجزائر أي ياقوت.

وتبرز علاقة الجايح وجدته برنية -اللذين رمز بهما الكاتب إلى كل عميل يعمل لصالح أعداء وطنه -بفكرة المسرحية من خلال تشكيكهما في حمل وقدرة ياقوت على الإنجاب بعد مرور 20 سنة، وهو رمز استعمله الكاتب للتشكيك في قدرة الجزائر على البناء والتشييد، وتكون نهايتهما نهاية الخائن لوطنه أي الاستسلام والانسحاب في جبن وخوف على حياتهما في قول الجايح:" لم يبق لي إلا هذه الروح التي تهبط وتصعد في جسدي فلا أريد أن أبددها في عمل محكوم علي فيه بالإخفاق... حسبي أنني حاولت، لكن ... إن نجوت اليوم فلن أكررها أبداً (يخرج متبوعاً بالعجوز برنية مخذولين فيما تدخل " نزيهة" وفي أثرها " ياقوت" و " زعرة"[1]

[1] أحمد بودشيشة: المصدر السابق، ص 107.

وتبرز علاقة فاتح ونزيهة اللذين رمز بهما الكاتب إلى جيل الاستقلال بفكرة المسرحية من خلال رؤيتهما مستعجلان على الرحيل من هذه الأكواخ، إذ سنلحظ فاتح ابن ياقوت الذي رمز به الكاتب إلى يوم الاستقلال والفتح المبين يُهيأ علبتي كبريت ليضرم النار في الأكواخ، أما بالنسبة لنزيهة فمن خلال إكثارها من سؤال أبيها عن موعد الرحيل، كما رمز إلى التشكيك في نسب فاتح إلى أبيه سعد إلى التشكيك في قدرة الجزائر على إنجاب جيل جديد قادر على بناء ما هدمه الاستعمار.

VI-علاقة الشخصية المحورية بالشخصيات الأخرى:

لقد اختلفت علاقة ياقوت بالشخصيات الأخرى بين شخصيات تحبها وتدافع عنها، وشخصيات تحقد عليها وتعمل على تدميرها، وتبرز علاقة ياقوت بأختها زعرة حينما نرى زعرة قلقة على أختها ياقوت، إذ في الوقت الذي كانت فيه ياقوت متذبذبة ، مهتزة، عصبية، شاكة، متوهمة، متهمة بالخيانة، وهو تعبير من الكاتب عن فترة حرجة وقلقة عاشتها الجزائر، في هذا الوقت كانت زعرة مؤمنة، واثقة، ومتيقنة من أن أختها ياقوت قادرة على الإنجاب ثانية، فالعلاقة بينهما علاقة أخوة قوية ومتينة لا يمكن أن تنتهي بسهولة، ونستدل على ذلك من المسرحية.

ياقوت: (تجهش بالبكاء الذي يقارب العويل).

آه الآن فقط أدركت أنك تخترعين لي الحيل حتى ... حتى تهدئي من نفسي الثائرة القلقة، أليس كذلك؟ قولي الحقيقة لا تخشي شيئا.

(في غيظ)

لكن هذه الحيل رجعت علي بالوبال

زعرة: (مستاءة)

لم أكن اخترع لك الحيل كما تقولين يا ... يا بنت أمي ... أنا متأكدة تماماً بأنك تتوحمين وإنما أنت التي فرضت عليّ هذا الأسلوب، كنت أجاريك حتى تتيقني بنفسك ... بأن ما ينمو في أحشائك ما هو إلا جنين يتشكل ... جنين مبارك إن شاء الله.

ياقوت: ما دام الأمر كذلك، فلماذا أخفي عنه نعمة هذه الفرحة التي انتظرها طويلاً؟

زعرة: المشكلة فيك أنت، أنك لست مقتنعة تماماً، مرة تقولين :" إنني حامل" ومرة ثانية تقولين :"إنني مريضة"، ومرة أخيرة تقولين .... (في صورة من الغضب الحاد)

اووه ... لست أدري ماذا أقول ...

ياقوت: وما العمل بعد أن ....

زعرة: كنت إذا حبلت لا يعلم بي حتى ينداح بطني ... فيكون هو (زوجها) آخر من يعلم.

ياقوت: إن الأمر يختلف بيننا يا بنت أمي.

زعرة: وفيم يختلف يا بنت أمي.

زعرة : (تنتفض كما لو كانت في غيبوبة)

آه... أنا ... أنا أحس بك يا أختاه ...غير أنني كنت أوثر أن يظل هذا الخبر سراً لا يعرفه أحد حتى ....

ياقوت: (في صرامة)

حتى ماذا؟ .... لا ... لا أقدر على أن أخفي أمرا مثل هذا عن زوجي.

زعرة: إذن تحملي نتائجه[1]

أما علاقة ياقوت بالسعيد زوج زعرة فتبرز عندما نراه يدافع عن شرف ياقوت الجزائر من الجايح الذي رمز به الكاتب إلى كل عميل يعمل لصالح أعداء وطنه ، إذ بث الكاتب في روح السعيد كل معاني القوة والعزم والصمود والتحدي، والأهم من كل ذلك زرع في نفسه اليقظة فكان بحق العين التي تحرس ياقوت الجزائر من كل شر، فقد اختار أحمد

(1) أحمد بودشيشة: المصدر السابق، ص 8-9.

بودشيشة أن يكون السعيد وزوجته زعرة مثالاً لمناظلين من أجل الوطن، ورمز بهما إلى إرادة الحرية، ونستدل على ذلك من المسرحية:

السعيد: فيم تفكر وتقرر يا " الجايح"

(يبلغ اضطرابه مداه)

لا تحسب نفسك ذكيا ... أنا لك بالمرصاد دائما، ولغيرك من المخربين ... لا تعتقد أن لا أحد قد رآك ... لا ... لا... إذا كنت تفكر على هذا النحو، فإنك قد خسرت كل شيء.

الجايح: " السعيد" ابن عمومتي

(يهرع لمعانقته وتقبيله ... غير أن " السعيد" يمنعه من ذلك، ويدفعه بعيدا عنه)

السعيد: أنا لا اعرفك ... ولست من دمي .... لقد قمنا بإبادة الجراثيم التي كانت تجري في عروقنا بسببك .... وقررنا أن ننقيها جيدا.

الجايح: أنا من دمكم ولحمكم، ومهما حاولتم التنكر لي فإنني سأظل واحد منكم.

السعيد: أنس هذا الآن لأن هذا ليس هو هدفك الذي قطعت من أجله البحر ... إن هذا ليس هدفك.

الجايح: وكيف عرفت؟

السعيد: لقد كنا نتبع خطواتك خطوة خطوة، منذ أن وضعت قدميك على هذه الأرض الطاهرة المضمخة بدماء زكية، روتها قوافل من الشهداء، لقد سبرنا أغراضك التي جئت من اجلها ... وإلا كيف نفسر مجيئك في هذا الوقت بالذات، لماذا تسللت إلى " ياقوت"؟ لقد سلكت طريقا خطأ يا هذا، ولهذا أؤكد لك أننا نعرف كل شيء[(1)].

أما علاقة ياقوت بابنها فاتح الذي يمثل يوم الفتح أي الاستقلال، فتبرز من خلال حب فاتح لأمه وخوفه عليها عندما يعلم أنها مريضة، وهي كذلك سنراها تدافع عن ابنها عندما يشكك في نسبه لأبيه سعد، وتحلم بالعرس الذي ستقيمه بمناسبة زواجه من ابنة أختها نزيهة، فالعلاقة بينهما علاقة الأم بابنها وإن لم يحصل بينهما أي حوار في قولها:" سأحتفل بزواج ابني " فاتح" من " نزيهة" ابنتك"[(1)]

(1) أحمد بودشيشة: المصدر السابق، ص 09.
(1) أحمد بودشيشة: المصدر السابق، ص 100-101.

تبرز علاقة ياقوت بنزيهة عندما نرى نزيهة خائفة على خالتها وكذلك فتح ياقوت قلبها لنزيهة والحديث معها عن أمور لم يتحدث عنها من قبل، كما اختارتها أن تكون زوجة لابنها أي كنتها وهو دليل على حبها.

أما علاقة برنية بياقوت، فتبرز عندما نراها تحاول التشكيك في حمل ياقوت بعد 20 سنة، حيث تنبئها بأنها تتوهم وليس تتوحم، وأيضا تخبرها بمجيء الجايح، فتهددها بالهروب أو إخبار الجميع أن فاتح ابن الجايح وليس ابن سعد. وأمام كل هذه التهم لا نرى ياقوت إلا تصرخ وتبكي وتتوسل للعجوز برنية أن تتوقف عن الكلام. وتطلب منها أخبار الجايح بالرحيل من هنا لأنها لم تهرب معه أبداً.

أما علاقة الجايح بياقوت فتبرز عندما يدخل عليها في بيتها ليقنعها بالهروب معه، وأنه يتخلى عن ابنه فاتح الذي يدعي أنه ابنه وليس ابن سعد فهو يريد زرع الريبة والشك في نفوس الجزائريين اتجاه وطنهم (ياقوت)، وسنرى ياقوت تصرخ وتدافع عن نفسها وتحاول إثبات نسب ابنها إلى أبيه سعد من خلال سرد ما حدث قبل زفافها عندما حاول اغتصابها الجايح لكن انقلبت مؤامرته عليه، إذ تنفجر قنبلة في وجهه تؤدي إلى تشويه خلقته.

ونبين في الجدول الموالي علاقة ياقوت بالشخصيات الأخرى:

المسرحية	*نـــوع العــلاقــة*	
	علاقة الصراع والتضاد (≠)	علاقة المساعدة والتوافق (=)
ياقوت والخفافش	(برنية + الجايح) ≠ (زعرة + سعيد) ⇐ علاقة عميل للاستعمار بعاشق الوطن	فاتح = نزيهة ⇐ علاقة حب عذري برنية = الجايح ⇐ علاقة عميل بعميل زعرة = سعيد ⇐ علاقة مناظل بمناظل

V-علاقة الشخصية المحورية بالصراع:

يتمثل الصراع في هذه المسرحية في تشكيك في شرف وحرية واستقلال ياقوت الجزائر، وبأن الجايح اعتدى عليها لكن هذه الأخيرة تحاول التصدي له تارة والاستسلام للوهم تارة أخرى، فهو صراع بين إرادة الحرية التي تمثلها شخصيتا السعيد وزعرة، حيث سنراهما يدافعان عن شرف ياقوت أي يناظلان في سبيل الوطن، وبين إرادة الاستعمار والاستعباد التي يقودها الجايح وبرنية، حيث سنراهما يزرعان الريبة والخوف في نفس ياقوت الجزائر، ويتواصل الصراع بينهما على هذه الشاكلة إلى حين دخول السعيد زوج زعرة ليقف هذا الخفاش الذي لا تحلو له حياكة المؤامرات إلا ليلاً، وبتصديه له وإحباطه لمساعيه وخططه لا يجد الجايح سوى الانسحاب في جبنٍ وخوفٍ على حياته لأنه إن رآه أحد من القرية أكيد أنه سيقتله لأنه بمثابة عميل لذلك المستعمر والدخيل والغريب على الجزائر ليستولي على أعز ما يملكه الجزائريون أرضهم وحريتهم، وبذلك يُحسم الصراع لصالح إرادة الحرية والحياة الكريمة، واندحار إرادة الاستعمار والاستغلال.

مثال ذلك:

السعيد: (يسعد بهذا الانتصار)

نعم، إنه " الغول الأحمر" ... لقد لقنته درساً لن ينساه أبداً.

ياقوت: (مبتهجة لكن بحذر)

هل ذهب دون رجعة؟ أليس كذلك؟[1]

---

[1] أحمد بودشيشة: المصدر السابق، ص 107.

VI-علاقة الشخصية المحورية زمكانيا:

لقد اختار احمد بودشيشة الكوخ مسرح لأحداث مسرحية ياقوت والخفاش، حيث يفتتح المشهد الأول من الفصل الأول بمنظر " لكوخ مسقوف بالديس والدفلى، تحيط به بعض الخرائب التي تثبت علامة، إن هذا المكان كان عامراً ذات يوم، إلا أنه سرعان ما تحول إلى أطلال... في صدر المسرح كوة صغيرة مثل النافذة، مرفوعة كلتها، النور ينبثق منها إلى الداخل" [1] . ويحتوي الكوخ على حصيرة قديمة من الحلفاء، وبعض الأشياء المجموعة الدالة على استعداد أصحابها للرحيل.

إن هذا الفضاء يحمل الكثير من الدلالات الاجتماعية والنفسية فهو من الناحية الاجتماعية يعكس الحالة الاجتماعية لسكانه، حيث أن لفظ كوخ مجرداً من أي وصف خارجي أو داخلي توحي بالبؤس والعوز والفقر، ويصنف الوصف الداخلي والخارجي لهذا الفضاء دلالات أخرى يوحي بعضها بالبؤس كحصيرة الحلفاء القديمة وسقف الكوخ المشكل من مواد بدائية بسيطة كالديس والحلفاء والدفلى، وبعضها الآخر يوحي بوحشية ذلك الفضاء كالخرائب التي تحيط به، وأطلال الديار التي كانت معمورة ذات يوم.

وتبرز علاقة هذا المكان بالشخصية المحورية ياقوت التي رمز بها الكاتب للجزائر، إذ أراد **أحمد بودشيشة** أن يقدم لنا صورة عن الأحداث التي عاشها الجزائريون أثناء الثورة التحريرية، وأن يقول بأن الجزائر قادرة على البناء والتشييد بفضل الجيل الجديد والواعد الذي مثل له بفاتح ابن ياقوت وسعد ونزيهة بنت السعيد وزعرة.

وينقسم سكان هذا الكوخ إلى فئتين تتخذ موقفين مختلفين اتجاه الكوخ كمسكن والفضاء المحيط به:

---

[1] أحمد بودشيشة: المصدر السابق، ص 05.

➢ الفـئة الأولى:

تتمثل في جيل الاستقلال الذي يمثله كل من فاتح ونزيهة وهما شخصيتان ترفضان البقاء في ذلك المكان الموحش من وجهة إحساسهما، وينتظران بفارغ من الصبر اللحظة التي ينتقلان فيها إلى مسكن نظيف بالقرية الاشتراكية ففاتح هيأ علبتي كبريت ليضرم النار في تلك الأكواخ واقترح على أهله المبيت في العراء في آخر ليلة لهم في ذلك المكان حتى يتسنى له إضرام النار فيها.

زعرة: (في استغراب وهي تبحلق فيها غير فاهمة شيئا)
لم تضحكين يا " ياقوت"
ياقوت: لقد تذكرت ولدي "فاتحاً"
زعرة: ما الذي فكرك فيه، في هذه اللحظة؟
ياقوت: لقد هيأ علبتي كبريت
زعرة: (تمسك صدرها متخوفة)
ماذا سينوي فعله بهما؟
ياقوت: حتى لا يسبقه احد إلى إضرام النار في الأكواخ
زعرة: يا له من شقي هذا الطفل؟ ... ذكرتيني يا أختي بعد أن كدت أن أنسى.
ياقوت: ما ذاك؟
زعرة: سأتركك الآن، وأعود إلى بيتي لأكمل جمع الأثاث والأواني... تهيئا للرحيل
(وهي تجيل النظر في أركان البيت)
لقد لممت جميع أثاثك وحزمته.
ياقوت: كما ترين، لقد استعجلنا " فاتح" واقترح علينا أن نخرجه إلى الهواء الطلق ونبيت نحن في العراء، نفترش الأرض ونلتحف السماء حتى نفسح له المجال ليشعل النار في الديس.
زعرة: اهو مستعجل إلى هذه الدرجة؟[1]

[1] أحمد بودشيشة: المصدر السابق، ص 12-13.

أما نزيهة فتكثر من سؤال أبيها عن موعد الرحيل، وتستعجله في مغادرة ذلك المكان الذي بات بالنسبة إليها موحشاً ورهيباً، وتتشوق فرحا لليوم الذي تجد نفسها فيه في مسكن نظيف واسع.

نزيهة: (في انكماش وارتعاد)

لقد صار جلدي يقشعر من هذا المكان، لقد أضحى موحشا، مخيفا ورهيبا.

السعيد: اصبري يا بنيتي، سيتم ذلك في الغد إن شاء الله.

نزيهة: إن جلدي ليقشعر من البطء في الرحيل.

السعيد: (ضاحكا من كلامها)

الشباب هكذا دائما يريد التغيير، أيا كان التغيير، حتى ولو كان من الأحسن إلى الأسوأ[1].

فالزمن الذي جرت فيه أحداث المسرحية فيحدده الكاتب بيوم أي في النهار موزع على مدى 3 فصول، سنرى فيها الصراع وكيف تأزم ووصل إلى قمته ثم في نهاية المسرحية يأتينا بالحل المنطقي والمعقول للأزمة التي اشتدت، ولعل سبب اختيار الكاتب لنهار زمن وقوع أحداث مسرحيته هو أن جميع الأشخاص يذهبون إلى العمل نهاراً في الأرض، فتبقى ياقوت لوحدها وبالتالي يستطيع الجايح أن يحتال ويخدع ياقوت بأكاذيبه وينفذ حيلته التي جاء من أجلها بحرية وسهولة.

---

[1] أحمد بودشيشة: المصدر السابق، ص 79.

VII- مقارنة بين شخصيات المسرحيتين

لقد أحسن أحمد بودشيشة اختيار شخصياته في المسرحيتين، فبالنسبة لشخصية الصادق في مسرحية المخفر، فقد رأيناه على مدى المسرحية قلقاً خائفاً لا يفكر إلا في إثبات براءته ليعود إلى زوجته التي تنتظره، وبهما يمثل الكاتب للعلاقة الزوجية الناجحة، كما صور لنا ما يحدث في المخفر من لامبالاة وتأويل الأمور وفق عقلية ساذجة، أما الطبقة التي اختار منها شخصياته فهي الطبقة العاملة الكادحة.

أما بالنسبة لمسرحية ياقوت والخفاش فهي رمزية، حيث رمز للجزائر الغالية بياقوت، ورمز ليوم الاستقلال والفتح المبين بفاتح ابنها، ورمز للعميل الذي يعمل لصالح أعداء وطنه بالجايح وبرنية، ورمز للمناظل من اجل وطنه بشخصيتي السعيد وزوجته زعرة، فالكاتب أراد أن يذكرنا بالفترة الحرجة التي عاشتها الجزائر أثناء الثورة التحريرية، كما أنه وفق في اختيار أسماء شخصياته، فكانت أسماء تحمل دلالات مثلا ياقوت هو نوع من الأحجار الكريمة والثمينة، وزعرة نوع من الطيور لا يرى إلا قلقاً، والجايح صفة تطلق على الشخص الذي لا يُعتمد عليه لفشله وعجزه عن تأدية مهامه، وبرنية هي صفة شعبية تطلق على الشخص الغريب.


خاتمة

خـاتـمـة

هذا هو المسرح بصفة عامة والمسرح الجزائري خاصة، كما تبين لنا من خلال فصول هذا البحث، ورغم أنه ليس سهلا أن أستخلص النتائج المتوصل إليها أثناء بحثي إلا أنني استطعت أن أستنبط هذه النتائج:

1- المسرحية كائن حي لها هيكل قد يتكون من فصل واحد، أو فصلين، أو ثلاثة، أو أربعة، أو خمسة، ولكل فصل مشاهد تبدأ بعرض الشخصيات ومشكلتهم ثم عرض الأزمة ومن ثم حل لها.
2- المسرحية عادة تتكون من عناصر متعددة بعضها ثانوي وبعضها الآخر رئيسي، أما الأولى فتشمل خشبة المسرح، الديكور(المناظر الخارجية)، الأضواء، الموسيقى، وجمهور المشاهدين، والعناصر الرئيسية تشمل الشخصيات والحوار والصراع والحكاية(الأحداث) والفكرة والهدف.
3- للفن المسرحي قواعد وأسس لابد أن يتقيد بها تتمثل في الانتقال التدريجي والمترابط بين أحداث وفصول المسرحية، وضرورة وجود فكرة أساسية تدور حولها المسرحية بمعنى أن يكون لها هدف إنساني تتطلع إلى تحقيقه.
4- أهم ما يميز المسرحية هو الحوار الذي ينبغي أن تتوافر فيه جملة من الشروط أهمها: مطابقته لمستوى الشخصية فلا يعقل أن يتكلم أمي بلغة أستاذ، وسهولته حتى يتمكن الناس من فهمه وحسن تسلسله، وتوافره على إيقاع موسيقى ملائم.
5- هناك عناصر تختلف فيها المسرحية عن القصة، فالأولى خاضعة لزمن العرض على حين القصة متحررة من ذلك، والمسرحية لا مجال فيها لتدخل المؤلف بالشرح والتعليق، إذ مجال الوصف فيها ضيق ومدارها على تقديم الحدث في الزمن الحاضر دائما، كما أنها مبنية قبل كل شيء على الحوار.
6- تميز إنتاج المسرح الجزائري بخاصتين أساسيتين: الأولى تتمثل في غلبة الطابع الكوميدي والثانية في اللغة الدارجة، لأن الكوميديا تدور في مجال اجتماعي واقعي وتعالج قضايا الأشخاص وعاداتهم التي تتفق مع تقاليد المجتمع أو تتعارض معها.

7- معظم شخصيات أحمد بودشيشة إما سوداء أو بيضاء لا أثر للتعقيد أو الصراع النفسي في نفسياتها أي "المونولوج"، وبذلك ابتعدت عن واقع الحياة الإنسانية التي لا تعترف بوجود شخصية حية تثبت على صفة واحدة لا تتعدى إلى سواها.

8- أحمد بودشيشة يهتم بالبعد الاجتماعي للشخصية فقط، ويهمل الجانب السيكولوجي والجسمي لها، كما أنه يركز على الوضع الاجتماعي أو الوظيفي في رسمه للشخصية في الأعمال الأدبية فنجد: الحفير والفلاح ورئيس المخفر.

9- أحمد بودشيشة ينتقي شخوصه من الطبقة المسحوقة اجتماعيا واقتصاديا وهي الطبقة التي سجلت أعلى رقم بين الطبقات الأخرى التي عبر الكاتب عن بعض اهتماماتها ومشاكلها.

10- يهتم أحمد بودشيشة كثيرا بتصوير الشخصيات السلبية التي لا تتمتع بالنضج والعمق والمقاومة، وجعلها ضحايا لنظم اجتماعية وسياسية وثقافية فاسدة ومزيفة كنوع من النقد غير المباشر لتلك النظم


قــائمــة
المصادر والمراجع

1-المصــادر

1- بودشيشة أحمد: المخفر، دار الهدى، عين مليلة، ط1، 2000
ياقوت والخفاش، دار الهدى، عين مليلة، ط1، 2000.

2- المـراجـع

1- أنطوان نعمه وآخرون: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت،2000.

2- أبو زيد عند المنعم: الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الآداب، القاهرة، 2002.

3- الشتاوي يحي: بناء الشخصية في العرض المسرحي، دار الكندي، الأردن، ط1، 2004.

4- بوكروح مخلوف: المسرح والجمهور دراسة في سيسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، الجزائر، 2002.

الصحافة والمسرح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002.

5- جلاوجي عز الدين: النص المسرحي في الأدب الجزائري- دراسة نقدية- الجزائر 2007.

6- الراعي علي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ سلسلة عالم المعرفة- الكويت، ع 248، ط2، 1999.

فن المسرحية، دار التحرير للطباعة والنشر، القاهرة، 1959.

7- رامز محمد رضا حسين: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1972.

8- ركيبي عبد الله: تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1978.

9- زلط أحمد: مدخل إلى علوم المسرح –دراسة فنية- دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2001.

10- زيد عبد المطلب: أساليب رسم الشخصية المسرحية قراءة في مسرحية "كيلوباترا"/الشوقي- دار غريب، القاهرة، 2005.

11- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط2، 2001.

12- الشّعار فواز: الموسوعة الثقافية العامة، الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، (د.ت).

13- عواد علي: غواية المتخيل المسرحي: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1997.

14- عيد كمال الدين:أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006.

15- الفاخوري حنا: الجامع في تاريخ الأدب العربي- الأدب الحديث-، دار الجيل، بيروت.

16- لمباركية صالح: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين، قسنطينة، ط2، 2007.

17- محمد عنبر عبد الرحيم: المسرحية بين النظرية والتطبيق، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، 1966.

18- مرتاض عبد الملك: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

19- مصايف محمد: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979.

فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1،

1981.

20- منذور محمد: في الأدب والنقد، مطبعة نهضة مصر، 1977.

الأدب وفنونه، دار النهضة، مصر، 2000.

21- نبيل أبو مغلي لينا: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، دار الراية، عمان، ط1، 2008.

3-الكتب المتــرجمــة

1/لاجوس أجرى:فن كتابة المسرحية:ترجمة دريني خشبة،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د، ت).


ملحق

مـلحــق

التعريف بالكاتب:

أحمد بودشيشة من أهم الأصوات الجزائرية المتميزة عصامي من جيل السبعينات،دلل القصة وغازل الرواية وعاشر المسرحية، إذ يعد الكاتب الجزائري الوحيد والعنيد الذي لا يزال يكتب مسرحيات، ورغم ذلك لم ييأس، ولم يفشل من الكتابة في هذا الجنس الأدبي الذي لم يتأصل بعد في مجتمعنا، احتضنت أعماله الأدبية مجلات عربية، وهمشته مجلات وطنية ولا غرابة في ذلك، فقد قيل قديما: (لا كرامة لنبي في وطنه) وقيل أيضا (زامر الحي لا يطرب)، إذ اختار أن يعيش في الظل على أن يريق ماء وجهه أمام دور النشر منتظراً صدقة يتبعها أذى، لأنه يؤمن بأن الشهرة كالموت تأتي فجأة ... هو باختصار واحد من النخبة المثقفة، رجل أدب، ورجل قانون، يرفض إمساك العصا من وسطها.

هو من مواليد سنة 1951 بعين مليلة، نشأ في أسرة جد فقيرة حيث كان والده يعمل بتصليح الطرقات، وبحكم عمله كان يتنقل من مكان إلى آخر تبعا لظروف العمل ويأخذ عائلته معه. وخضوعاً لهذه الظروف انتقل إلى قسنطينة ، واستقر بهم المقام في ركن من أركان حي الأمير عبد القادر الفقير جداً، تحصل على الشهادة الابتدائية 1966، وكانت جواز عبوره إلى الحياة العملية، حيث عمل معلماً ببلدية سيدي مروان ولاية ميلة.

ولما تجاوز الثامن عشرة سنة توقف عن العمل لأداء الخدمة الوطنية، واستأنف بعد ذلك عمله في التعليم حيث انتقل إلى جمال رمضان بسكيكدة، ثم هجر مهنة التعليم ليدخل كممرن في إحدى مكاتب التوثيق، إذ بذل جهدا كبيراً ليتعرف على قواعد المهنة، وفهم أصولها، وبالتالي أصبح صاحب مكتب لتوثيق.

لقد جمع أحمد بودشيشة بين ثلاثة فنون أدبية في وقت واحد، فكتب في القصة:

♦ في القصة:

1- آدم يهبط إلى المدينة (مجموعة تضم إحدى عشرة قصة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1984.

2- شفرة حلاقة وعلبة كبريت (مجموعة تضم تسع قصص)، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1989.

♦ في المسرح:

1- الصعود إلى السقيفة (خمس مسرحيات)، دار البعث " قسنطينة"،ط1984،1.

2- وفاة الحي الميت (مسرحيتان)، المؤسسة الوطنية للكتاب،ط1، 1984.

3- المغص- اللعبة (مسرحيتان)، منشورات مجلة آمال، ط1، 1985.

4- البواب (خمس مسرحيات)، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1986.

5- المخفر (مسرحية في 03 فصول) ، دار الهدى، ط1، 2000.

6- ياقوت والخفاش (مسرحية في 03 فصول)،دار الهدى،ط1، 2000.

♦ قصص ومسرحيات للأطفال:

1- القضبان الذهبية (قصة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1989.

2- المصيدة (مسرحية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1986.

3- محفظة نجيب (مسرحية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1989.

♦ مخطوطات تحت الطبع:

1- المجاهد الصغير (مسرحية للفتيان)، 1999.

2- ع طب ثغرة وحب (مسرحية)

3- قطعة قماش بيضاء(مسرحية)

4- التراب الأخرس " الجزء الأول" (رواية).

فهـــــــــرس الـمـوضــوعـات